Diacritica

Bimestrale indipendente fondato da Maria Panetta e Matteo Maria Quintiliani

Direttore responsabile: Domenico Renato Antonio Panetta

Comitato Scientifico:

Nunzio Allocca ("Sapienza Università di Roma"), Riccardo Cepach (Museo Svevo e Museo Joyce di Trieste), Valeria Della Valle ("Sapienza Università di Roma"), Alessandro Gaudio (ASN in Letteratura italiana contemporanea), Matteo Lefèvre (Università di Roma "Tor Vergata"), Maria Panetta (ASN in Letteratura italiana contemporanea, Linguistica e Filologia italiana, e Critica letteraria e letterature comparate), Italo Pantani ("Sapienza Università di Roma"), Ernesto Paolozzi (Università degli Studi Suor Orsola Benincasa), Giorgio Patrizi (Università degli Studi del Molise), Paolo Procaccioli (Università della Tuscia), István Puskás (Università di Debrecen), Luca Serianni ("Sapienza Università di Roma"), Giuseppe Traina (Università degli Studi di Catania-Sede di Ragusa), Sebastiano Triulzi (Università Telematica Internazionale Uninettuno)

Comitato Editoriale:

Maria Panetta, Sebastiano Triulzi

Rivista telematica open access registrata presso il Tribunale di Roma il 31/12/2014, autorizzazione n. 278
Periodico scientifico dell'Area 10 ANVUR – Classe A in Critica letteraria e letterature comparate (10/F4)
Codice ISSN: 2421-115X - Sito web: www.diacritica.it
Iscrizione ROC: n. 25307 - Codice CINECA: E230730
Editore: Diacritica Edizioni di Anna Oppido – Rappresentante legale: Anna Oppido – P. IVA: 13834691001
Sede legale: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)
Vicedirettrice: Maria Panetta
Redazione: Sandro de Nobile, Davide Esposito, Maria Panetta
Consulenza editoriale: Rossana Cuffaro e Daniele Tonelli (Prontobollo Srl: www.prontobollo.it)
Webmaster: Daniele Buscioni

Anno VII, fasc. 2 (38), 28 maggio 2021

a cura di Maria Panetta

Indice

Editoriale

"Le riviste di cultura italiane nella pandemia: una mostra virtuale": una Tavola rotonda del CRIC su prospettive e strategie, di Maria Panetta……..…..….. p. 9

Letture critiche…….……. p. 15

«La vita è piena di storie». Libri e scrittori nei racconti di Luis Sepúlveda, di Sabrina Borchetta……..…….…..…..…. p. 17

Abstract: *The main subjects of Luis Sepùlveda's tales are meetings, friendships, memories, writers and books that contributed to his intellectual development. The collection* Ritratto di gruppo con assenza, *indeed, pay homage to the writers, like Andrea Camilleri, but also to the very helpful figures to a writer's career, the translator and the printer. The key-words of the Sepùlveda's tales are, anyway, the pleasure of storytelling and the importance of writing to remember.*

Letteratura della catastrofe tra le fiabe di Luis Sepúlveda. Su Storia di una balena bianca raccontata da lei medesima, di Antonio Merola...……...……..…. p. 26

Abstract: *A reading of* The Story of a White Whale, *a fairy tale by Luis Sepúlveda. In particular, the book will be placed in the critical category of «climate change literature». The writers who openly denounce the damage of the climate change or, also, the writers whose books show anxiety about climate change, even without denounging it.*

Il "filo sproccato" di Silvio Micheli. Appunti e congetture sul Neorealismo, di Antonio Di Grado..……..….……..…. p. 32

Abstract: *After an extensive introduction on Neorealism, the essay is dedicated in memory to Salvatore Battaglia, an important professor of the author of the essay, to whom he had thought of assigning a thesis work on Silvio Micheli himself.*

La notte, il nero e l'alcool nelle prose spagnole di Vittorio Bodini, di Lorenzo Cittadini……..……...……. p. 53

Abstract: *The following essay deals with the reading of Corriere spagnolo, a set of proses that Vittorio Bodini (1914-1970), an italian poet, translator and journalist, wrote during his visit in Spain, from 1946 to 1949. The analysis aims at individuating, throughout the chapters, three main aspects, the night, the black*

and the alcohol, as part of a personal research of Vittorio Bodini's identity. He experiences different set of situation like spanish nightlife, the black of flamenco and death until the use-abuse of alcohol in local bars. This helps the writer to find his identity thanks, because he finds that Spain is the mirror to understand and accept his origins, which belong to the south of Italy. The first part of the essay helps to give an historical overview, than are analyzed some of the main chapters that better represent the author's research of identity, guided by the three main aspects of night, black and alcohol. This study, which incorporates some of the most important thoughts of writers and intellectuals, also aims to develope a new field of study that puts together travel literature and anthropological study, an interdiciplinary approach which can help people to understand better costums and traditions, thoughts and past.

Calvino e Marcuse: un inatteso dialogo. Ipotesi di lettura del Cavaliere inesistente, di Sandro de Nobile……..…..…. p. 79

Abstract: *The article compares some solicitations from Italo Calvino's literature with the contemporary reflection of the Frankfurter Schule. Above all, the novel* The Nonexistent Knight, *interpreted as an allegory of alienation, is considered in the light of Herbert Marcuse's* One-Dimensional Man.

Nuove patologie della ricezione letteraria. Malesseri biliari e saturnini morbi nella narrativa di Celati, Palandri e Tondelli, di Biagio Castaldo……...….. p. 116

Abstract: *This essay aims to provide an analysis of the new pathologies of the literary reception which infected Italian novels of the late 1970s, with a close examination by means of the most corroborated theories of temperaments and Humorism, recalling the early modern history of medical and philosophical writings. The chimeric imagination of the author seduced the main characters of the novels of Celati, Palandri and Tondelli, sharing similar infections, caused by their attitude towards reading, in the resemblance to melancholy diseases, while revealing themselves divergent in shapes and languages*.

Storia dell'editoria……..…. p. 137

La censura libraria nella Repubblica Popolare Cinese. Cenni storici sulla censura libraria tra Oriente e Occidente, di Chiara Jannella……..……. p. 139

Abstract: *The article is extracted from a research aimed at analyzing the history and development of book censorship in China. The path starts with a reconstruction of the most ancient history of the phenomenon between China and the West, to see how book censorship has been systematically linked to power in the modern era and in Imperial China and how it became a primary tool for totalitarianism in the twentieth century.*

Due collane a confronto: «Lo Specchio» Mondadori e la «Collezione di Poesia» di Einaudi (prima parte), di Ilaria Alleva…… …….. p. 155

Abstract: *In this essay the author compares the two most important poetic editorial series of the Italian publishing landscape: «Lo Specchio», edited by Mondadori, and the «Collezione di Poesia», edited by Einaudi. Starting from the differences between the two founders' personalities and their personal events, the essay examines meticulously the catalogues of both publishing houses: how many and which titles have been published a year, with a particular focus to gender and ethnic differences between published author, illustrated even through some graphics. In this sense, the essay reflects even on some prominent figures*

between series directors. Catalogues are proposed and studied in their entirety, from 40s to 2000s for «Lo Specchio», and from 60s to 2018 for the «Collezione di Poesia».

La lingua di Camilleri dai romanzi Sellerio alla fiction Rai: analisi della Forma dell'acqua *e del* Ladro di merendine (Prima parte), di Daniela Pagano……....…….. p. 192

Abstract: *The main objective of the paper is to demonstrate how the language used by Camilleri (writer in his novels and screenwriter in the episodes of the television series) acts as a glue and common thread, not only in the succession of the events faced, but also in their transposition itself, placing an analysis aimed at comparing the written text and the audiovisual product in first line. The television series based on the novels belonging to the cycle of Inspector Montalbano have resulted in an unparalleled success: this unexpected fortune is also due to the collaboration between the director and the screenwriters, who have made this Sicilian piece accessible, allowing an immeasurable number of spectators to enjoy the audiovisual product they offered, while respecting the tradition and the setting given by the author. Specifically, in this article the analysis of the transposition of the two novels,* The Shape of Water *and* The Snack Thief*, is presented, focusing the attention on terms, verbs, adjectives, and dialectal peculiarities which were lost or remained unchanged in the passage. The language is the most identifying and distinctive feature of the author: simplified, not modified, preserved in its particularity. The connection of the stories, as well as the success of the transposition, is given by language, characters, and settings. If you want to try to change, by replacing actors and places, it would still be a Camilleri signature work because at its base there still is his unique and original unmistakable language. Camilleri, loved by more than a billion viewers, writer of over a hundred novels with more than thirty-one thousand copies sold, has created his person and his way of expressing concepts, telling stories and describing landscapes from zero, giving life to a work that is cultural and linguistic, before being literary.*

L'Unione Europea per un futuro in Open Access, di Loredana Apostol……...…….. p. 240

Abstract: *This essay, taken from the master's degree thesis* Humanistic academic publishing towards Open Access*, reports why and how the model of publication and dissemination of scientific research content in Open Access has spread to academic humanistic publishing, despite the hesitation and indifference of researchers and publishers. The European Union has played a central role in promoting Open Access for all publicly funded research, consequently member countries have tried to adapt to these new models by enacting amendments to the Copyright Law. Italy is following in the wake of change with a bill still under discussion.*

Recensioni…….……... p. 259

La poesia di Dante di Benedetto Croce, Edizione Nazionale a cura di Giorgio Inglese (2021), di Renata Viti Cavaliere……...…… p. 261

Un tempo senza storia. La distruzione del passato di Adriano Prosperi (2021), di Simone Scognamiglio…….……..… p. 271

La città dei vivi di Nicola Lagioia (2020), di Francesca Cassone……..….. p. 274

La valle oscura di Anna Wiener (2020) di Nicola Curti…….. p. 277
Non dipingerai i miei occhi. Storia intima di Jeanne Hébuterne e Amedeo Modigliani di Grazia Pulvirenti (2020), di Maria Panetta……..…..... p. 280
Tutto chiede salvezza di Daniele Mencarelli (2020), di Lucia Santoriello……..…..……. P. 286
Ricette nel tempo. I ricettari di cucina come genere letterario di Rosa Elisa Giangoia (2020), di Franco Zangrilli……..…….....… p. 290
Francesco Curto. Bibliografia ragionata 1968-2018 di Luigi M. Reale (2019), di Carmine Chiodo……...……. p. 293
Rifrazioni di Elio Pecora (2018), di Massimo Pamio……..……. p. 299
Diseguali. Il lato oscuro del lavoro di Ernesto Paolozzi e Luigi Vicinanza (2018), di Maria Panetta……...…..… p. 308
Trasparenza di Maria Borio (2018), di Simone Scognamiglio……...……. p. 317
Mezzogiorno Padano (2015) e *CasaperCasa* (2018) di Sandro Abruzzese, di Giuseppe Ferrara…….…….. p. 320
La distanza tra le stelle di Lily Brooks-Dalton (2017), di Chiara Esposito……...…….. p. 323
Parole del tempo (2011) e *Avaro nel tuo pensiero* (2014) di Lorenzo Calogero, di Massimo Pamio……...…….……. p. 328
Manzoni teatrale. Le tragedie di Manzoni tra dibattito europeo e fortuna italiana di Angela Guidotti (2012), di Massimo Colella……..……...…….. p. 336
Poesie famigliari (2001) e *Lacrime delle cose* (2009) di Gabriella Sica, di Massimo Pamio……..…….. p. 352
Oh, l'inverno di Giuseppe Rosato (1999), di Massimo Pamio…….…… p. 358

Contatti ……...…... p. 363
Gerenza ……...……...……... p. 365

Editoriale

di Maria Panetta

"Le riviste di cultura italiane nella pandemia: una mostra virtuale": una Tavola rotonda del CRIC su prospettive e strategie

Ci tengo a ringraziare il CRIC (Coordinamento Riviste Italiane di Cultura: https://www.cric-rivisteculturali.it/), soprattutto nelle persone del Presidente Valdo Spini e del Segretario generale Claudio Paravati, per il gradito invito e per aver organizzato questa innovativa mostra virtuale nell'ambito di una manifestazione seguita e ormai attesa, ogni anno, come quella del *Maggio dei libri*[1].

La mia rivista è particolarmente coinvolta nel dibattito odierno, trattandosi di un periodico accademico esclusivamente telematico. «Diacritica» è, infatti, un bimestrale nato nel 2014, per iniziativa mia e del quattrocentista Matteo Maria Quintiliani, che, in pochi anni, da semplice rivista online di letteratura, è diventato un periodico accreditato dall'ANVUR come rivista scientifica e anche di "Classe A".

Volendo tralasciare la cura che cerchiamo di dedicare ai contenuti e all'allestimento redazionale; il fatto che hanno scritto e scrivono per noi tanti studiosi, noti a livello sia nazionale sia internazionale; e probabilmente anche l'approccio multidisciplinare, comparatista e trasversale che rende «Diacritica» una rivista abbastanza varia e, forse, attraente anche per questo motivo, sono convinta che il

[1] Si presenta il testo integrale dell'intervento preparato per l'evento organizzato dal CRIC venerdì 28 maggio 2021, dal titolo *Le riviste di cultura italiane nella pandemia: una mostra virtuale*, fruibile in rete all'URL: https://www.facebook.com/CRICRivisteCultura/videos/502815354096358.

successo del periodico sia stato anche determinato dalla sua accessibilità e dalla possibilità di essere consultato gratuitamente online. Prova ne sia il fatto che, durante la pandemia, il numero dei download dei nostri numeri è notevolmente aumentato, il che, a mio modo di vedere, rappresenta un segnale estremamente positivo, perché evidenzia una domanda di "contenuti culturali", da parte del pubblico, anche molto al di là delle migliori aspettative.

Posso testimoniare, ad esempio, che l'ultimo numero da noi pubblicato, il monografico su Benedetto Croce che è uscito a febbraio, ha registrato centinaia di download, divenendo il fascicolo più scaricato in assoluto della storia di «Diacritica», il che è sicuramente dovuto al notevole numero di studiosi di altissimo profilo e di fama che vi hanno collaborato (fra i quali mi fa piacere ricordare, oggi, soprattutto il filosofo liberale Ernesto Paolozzi, che purtroppo ci ha lasciato poche settimane fa: stimato "filosofo gentile", politico attivo, formidabile calciatore, amico carissimo), ma è anche indice di un confortante ritorno d'interesse per la filosofia, in particolare (forse anche in vista del XXV Congresso mondiale in preparazione per il 2024 a Roma); e, in generale, per i contenuti culturali.

Lo stesso incremento, infatti, è stato da noi registrato anche nel numero delle altre pubblicazioni scaricate dal sito dell'editore Diacritica Edizioni: dalla critica letteraria alla comparatistica, dalla poesia contemporanea ai romanzi, dalla letteratura per l'infanzia alle edizioni di testi *etc*. Penso che questo sia un segnale molto incoraggiante, di cui bisogna tener conto e fare tesoro. Ciò significa, infatti, che, nel momento dell'isolamento, della solitudine, della noia, dello sconforto, il lettore si è rifugiato nel mondo dei libri e ha puntato all'arricchimento culturale per compensare la sensazione di vuoto, di sradicamento, di annichilimento che questa pandemia ha suscitato in molti di noi.

È una lezione che non dobbiamo dimenticare, noi che siamo abituati un po' meccanicamente a lamentarci spesso della scarsa attenzione che il mondo d'oggi riserva alla Cultura, dell'imbarbarimento in atto, dello scemare dell'interesse dei giovani per la lettura.

Trovo che il CRIC in questi mesi abbia dato una risposta forte, ferma ed efficace alla pandemia in atto: Valdo Spini, in particolare, ha ripetuto più volte – in varie occasioni e servendosi intelligentemente di diversi canali di comunicazione – che per affrontare le difficoltà del momento era necessario "fare squadra". E credo che questa strategia si sia dimostrata vincente: sono convinta che la vetrina del CRIC abbia influito anche sui risultati ottenuti soprattutto recentemente da «Diacritica». Ma sono altrettanto persuasa del fatto che effettivamente – almeno tra alcune riviste che hanno accolto con entusiasmo l'invito di Valdo Spini e del CRIC – ci sia stato un sostegno reciproco: personalmente, mi capita sempre di rilanciare, ri-postare su Facebook, segnalare su varie pagine online le iniziative o le nuove uscite di altri periodici che apprezzo, i convegni o i seminari che organizzano, le presentazioni di libri cui partecipano. E lo faccio per stima nei riguardi dei colleghi, per amicizia, ma soprattutto perché ritengo che un lettore guadagnato alla rivista «Confronti», per fare un esempio, sia un lettore che potenzialmente potrà interessarsi anche a «Left» o a «Testimonianze» o a «Diacritica» stessa, indipendentemente dai loro contenuti.

L'obiettivo primario, secondo me, è quello che il pubblico arrivi almeno a sfogliare la rivista, a leggere l'indice: se, poi, sarà incuriosito, si spingerà a soffermarsi su un saggio o, magari, su due, e forse a cercare gli altri fascicoli in Archivio e a curiosare. Questo vale soprattutto per i giovani: è stato più volte sottolineato, infatti, come internet e i social rappresentino un ottimo canale per entrare in contatto con i più giovani e attrarli verso la lettura.

Bisogna, però, avere il coraggio di incontrare i giovani sul loro campo da gioco: è una sfida che può arricchire loro, ma che può insegnare tanto anche a noi (su come instaurare un rapporto con loro, su come migliorare le nostre strategie di comunicazione, su come rinnovarci e aprirci a nuovi approcci e a nuove idee). I giovani di oggi hanno bisogno di partecipare: non sanno più restare immobili per essere investiti dai discorsi altrui; faticano a rimanere concentrati per parecchio tempo, si annoiano facilmente. Chi lavora nella scuola sa che l'unico modo per destare la loro curiosità e suscitare il loro interesse è quello di coinvolgerli. Ed è per

questo che, per esempio, come mi è già capitato di raccontare in altre occasioni, «Diacritica» riserva spazio ai giovani nella sezione delle "Recensioni", offrendo loro la possibilità di una sorta di Laboratorio di scrittura permanente. Vi assicuro che è un'iniziativa che riscuote molto successo e che consente alla rivista di aprirsi anche a un tipo di produzione letteraria che, magari, verrebbe trascurata dagli studiosi che solitamente scrivono per noi, ma che, invece, ha successo fra i ragazzi; e a loro offre l'opportunità di esprimere un'opinione sulla letteratura contemporanea e di esercitarsi anche nelle capacità argomentative. Certo, ci vuole tempo: bisogna dedicare attenzione alla correzione di questi contributi, ma spesso, aiutando un recensore a limare i propri testi e ad affinare le proprie strategie di scrittura, si guadagna un lettore. Ed è un lettore guadagnato a tutto il mondo del libro e delle riviste.

Penso che i periodici siano uno strumento molto agile, che, proprio grazie alla sua elasticità, può contribuire tantissimo a fronteggiare la cosiddetta "crisi dell'editoria" di cui tanto si parla da anni. Personalmente non sono così pessimista al riguardo, perché conosco bene la passione, l'entusiasmo e la competenza con la quale lavorano tanti editori in Italia, specie nell'ambito della medio-piccola editoria indipendente.

Quanto a lettori forti, checché se ne dica, non siamo secondi alle migliori nazioni d'Europa. Dobbiamo, dunque, lavorare sui lettori occasionali e su quelli deboli, e ritengo che le nostre riviste possano svolgere – ancora oggi – un ruolo importante di raccordo fra il lettore e il libro. In Italia abbiamo una tradizione culturale vivacissima nell'ambito dei periodici: l'importante è proseguire sulla strada che abbiamo intrapreso, fare squadra, attivare una sinergia con altri media come la televisione e la radio, e servirci intelligentemente delle risorse sul Web e del Web.

Questo è il futuro, e non possiamo farci trovare impreparati. E a tal proposito urge anche una riflessione seria sull'*Open Access*, che molti ancora rifiutano, ma che potrebbe rappresentare un volano per far sì che il pubblico dei lettori si accosti, in seguito, anche alla produzione periodica e libraria a pagamento.

Per concludere, ricordo che è in uscita il nostro fascicolo n. 38, parzialmente dedicato a Luis Sepúlveda, a un anno dalla scomparsa (avvenuta nell'aprile del 2020). Com'è noto, lo scrittore cileno, dopo il colpo di stato di Pinochet, fu arrestato, torturato e poi costretto all'esilio nel 1977; visse per alcuni mesi in Ecuador assieme agli indios Shuar dell'Amazzonia, rimanendo molto colpito dal profondo rispetto che dimostravano, in ogni loro atto, per la Natura. Quell'esperienza gli ispirò il primo successo internazionale, *Un viejo que leía novelas de amor* (1989), che è stato tradotto in Italia nel 1993 e che ha dato il via a una lunga serie di altri romanzi e racconti di fantasia che non trascurano mai la riflessione – anche cupa – sulla contemporaneità, con una costante attitudine militante, specie in favore delle battaglie ecologiste.

Grazie per l'attenzione.

Roma, 28 maggio 2021

Letture critiche

In questa sezione vengono accolti contributi originali, che delineino e analizzino figure e opere della contemporaneità letteraria o gettino nuova luce su autori, questioni e testi (non solo italiani) già studiati in passato, avvalendosi della bibliografia più recente o ponendo nuovi interrogativi in relazione a diversi ambiti d'indagine: alla ricerca di prospettive di analisi sinora trascurate e di itinerari critici mai battuti, e con un'apertura all'attualità, alla comparatistica e all'interdisciplinarità.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:
Macrosettori: 10/F, 10/C, 11/C, 14/A
Settori scientifico-disciplinari:
L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana
L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

L-ART/06: Cinema, fotografia e televisione
L-ART/07: Musicologia e storia della musica

M-FIL/04: Estetica
M-FIL/05: Filosofia e teoria dei linguaggi
M-FIL/06: Storia della filosofia
M-STO/05: Storia della scienza e delle tecniche

SPS/01: Filosofia politica

«La vita è piena di storie»
Libri e scrittori nei racconti di Luis Sepúlveda

In un racconto di *Ritratto di gruppo con assenza*, dal quale è tratta anche la citazione inserita nel titolo di questo contributo, Luis Sepúlveda scrive: «in ogni caso, ogni versione che ascolto mi conferma che a tutti piace raccontare storie»[1]. Il riferimento è a un episodio leggendario accaduto in Cile: la maledizione scagliata da un vescovo troppo gaudente, punito con l'esilio, contro suoi concittadini, viene usata come pretesto per giustificare l'incendio del tribunale contenente atti relativi a processi contro i narcotrafficanti. Al narratore vengono fornite versioni differenti della stessa vicenda, e da qui scaturisce il giudizio sul gusto della narrazione che accomuna tutti gli uomini, e che costituisce uno dei motivi principali della raccolta. Si tratta di racconti brevi, intessuti dei ricordi di personaggi conosciuti dall'autore nei lunghi anni di esilio, di compagni di lotta e di speranze, di amici scomparsi, di luoghi e incontri che hanno determinato scelte di vita, di libri e di scrittori.

Nel corso della sua carriera, lo scrittore cileno ha alternato romanzo e racconto, nonostante le difficoltà insite, a suo giudizio, nella seconda tipologia testuale:

> C'è una notevole differenza [tra il romanzo e il racconto], perché le stesse intenzioni di scrittura sono diverse. Nel romanzo lo scrittore entra all'interno dell'opera e si lascia portare per mano dai personaggi. Un racconto, invece, si scrive sempre dall'esterno; nel racconto c'è una distanza che è la distanza dell'io narrante. Nel romanzo quell'io narrante scompare. Il momento che mi affascina di più durante la scrittura di un romanzo è quello in cui il mio io scrittore si dissolve nei personaggi e io mi trasformo in uno dei tanti protagonisti. Tuttavia, il racconto è il genere più difficile perché il romanzo offre numerose possibilità di correzione: se un capitolo è debole lo si può rafforzare col capitolo successivo. Il racconto, al contrario, viene bene o non viene affatto[2].

[1] L. SEPÚLVEDA, *Cile, 30 gennaio 2009: una settimana di viaggio*, in ID., *Ritratto di gruppo con assenza*, Parma, Guanda, 2010, p. 47.
[2] Dall'intervista di Laura LUCHE, *Sepúlveda: "Noi sappiamo perdere"*, in «L'indice dei libri del mese», a. XV, n. 5, 1988 (https://www.lindiceonline.com/letture/memoria-luis-sepulveda-dallarchivio/; ultima consultazione: 21/03/2021).

Il racconto, nella sua brevità, mette a fuoco individui e situazioni che reclamano, in seguito, spazi più ampi e tempi più distesi; oppure, al contrario, è il protagonista di un romanzo che in un racconto torna a essere, da personaggio letterario, individuo. È il caso di Antonio José Bolìvar, protagonista del romanzo *Il vecchio che leggeva romanzi d'amore*, che, a distanza di vent'anni, riacquista le sembianze del vecchio solitario, incontrato in Ecuador, nel racconto *Il mio amico, il vecchio*. Lo scrittore si mette sulle tracce della sua creatura letteraria più famosa per ricostruirne la genesi: durante il periodo vissuto, nel 1978, nella foresta amazzonica con una tribù *shuar*, un temporale tropicale, scoppiato nel corso di una battuta di caccia, lo spinge a rifugiarsi nella capanna di un vecchio solitario che divide con lui il suo cibo e i suoi libri, romanzi d'amore, per l'appunto. Diversi anni dopo, dall'altra parte del mondo, il ricordo del vecchio che legge in piedi, con l'aiuto di una lente d'ingrandimento, i suoi libri alla luce di una lampada, si ripresenterà all'autore per diventare Antonio José Bolìvar.

Allora entrò il vecchio e cominciò a rispondere alle mie domande. Era come uno di loro, ma non era uno di loro. Come me in Argentina, Uruguay, Brasile, Bolivia, Perù, Ecuador, Colombia, Nicaragua, Germania. Il vecchio era un esule e cominciò a raccontarmi il mio stesso esilio.

Sepúlveda individua, dunque, il momento in cui, per usare le sue parole, "l'io narrante scompare" e lo scrittore si immedesima in uno dei propri personaggi: la differenza tra romanzo e racconto viene messa in risalto proprio attraverso la trasformazione di un'esperienza autobiografica in creazione letteraria.

Ritratto di gruppo con assenza è, nel suo complesso, anche un omaggio alla letteratura, agli autori e ai libri che hanno accompagnato le vicende esistenziali dello scrittore cileno. Tra di essi, Andrea Camilleri, uno degli scrittori italiani più amati, assieme a Calvino, Sciascia, Tabucchi[3].

[3] Intervista di Annalisa SERPILLI, *Sepúlveda: «Letteratura grande seduttrice»*, in «Il Sole-24 ore», 29 settembre 2005: «Io leggo di tutto. Potrei citarle 2 o 3 mila autori ma ogni libro è diverso dall'altro e ogni

Apro la porta e vedo un ragazzo vestito quasi come un boy scout, perché gli manca soltanto il cappello Baden-Powell. Subito spiega che non vuole né soldi né cibo, ma libri, perché nel suo quartiere stanno creando una biblioteca. Poi mostra vari documenti che lo accreditano come biblio-volontario di un comune povero di Santiago. Con lui se ne vanno *L'armata a cavallo* di Isaak Babel', un romanzo di Andrea Camilleri, *Il ladro di merendine*, un altro di Alfonso Mateo Sagasta, *Ladri di inchiostro*, e un paio di libri miei. Lo guardo allontanarsi sicuro e deciso. Non ha più di quindici anni quell'agitatore della lettura, quel pericoloso combattente della cultura, che mi ricorda me stesso quando avevo la sua età. «Ma… stai piangendo»? domanda la mia compagna. «Certo, piango perché non tutto è perduto» le rispondo[4].

Per la nascente biblioteca il dono, tra gli altri, di un romanzo che vede come protagonisti Montalbano e un ragazzino che diventerà una sorta di figlio adottivo del commissario di Vigàta. Un omaggio, da parte dello scrittore cileno, al collega siciliano del quale apprezza «lo stile impressionista, capace di dire molto con poche parole»[5]. La ricerca della brevità e della concisione connota, difatti, tutta la parabola letteraria di Sepúlveda, fedele al motto di Hemingway in base al quale è possibile scrivere ottimi romanzi con parole da cento dollari, ma la cosa davvero meritevole è scriverli con parole da venti centesimi[6].

Un altro elemento accomuna Camilleri e Sepúlveda, ed è quella che José Manuel Fajardo ha definito «la sacra alleanza con i lettori che non passa per il denaro, ma per la letteratura»[7]. Il successo planetario di entrambi gli autori è dovuto, essenzialmente, alla loro capacità di raccontare storie e di credere nel potere della parola e della narrazione: «ho spesso riflettuto sul potere della parola di evocare e trasmettere le cose migliori dell'uomo e dell'umanità: la fede nella parola è un credo

---

volta è un'occasione per innamorarmi della letteratura e di un nuovo scrittore. Come se partissi per un'avventura nuova. Leggo anche gli italiani, i miei preferiti sono Calvino, Sciascia e Leopardi e poi tra i contemporanei Camilleri e il maestro Tabucchi» (https://st.ilsole24ore.com/art/SoleOnLine4/Tempo%20libero%20e%20Cultura/2005/09/anser270905_sepulveda.shtml; ultima consultazione: 21/01/2021).

[4] L. SEPÚLVEDA, *Cile, 30 gennaio 2009: una settimana di viaggio*, in ID., *Ritratto di gruppo con assenza*, op. cit., p. 50.

[5] Da un'intervista rilasciata alla «Gazzetta del Sud», 23 settembre 2014 (https://vdocuments.mx/luis-sepulveda-intervista-su-la-gazzetta-del-sud-23-settembre-2014.html; ultima consultazione: 21/01/2021).

[6] L. SEPÚLVEDA, *Papa Hemingway riceve la visita di un angelo*, in ID., *Le rose di Atacama*, Milano, TEA, 2002, p. 127; cfr. B. ARPAIA, *Sepúlveda e il killer che sapeva sognare*, in «Il Sole-24 ore», 29 maggio 2011 (https://st.ilsole24ore.com/art/cultura/2011-05-29/sepulveda-killer-sapeva-sognare-152536.shtml; ultima consultazione: 21/03/2021). Lo scrittore cileno ha vinto, tra l'altro, l'edizione 2016 del Premio Hemingway di Lignano.

[7] G. DE CATALDO, *Ciao Sepúlveda. La gabbianella è volata via*, in «La Repubblica», 17 aprile 2020, p. 31.

quasi religioso che porto dentro di me»[8]. Curiosamente, tra gli elementi di affinità rintracciabili tra scrittori così diversi per formazione, percorsi di vita, scelte narrative, c'è l'omaggio a un grande classico della letteratura, *Moby Dick*. Entrambi gli autori, infatti, richiamano l'incipit di Melville all'inizio di due testi diversissimi tra loro per struttura, finalità e contenuto:

«Chiamatemi Ismaele... chiamatemi Ismaele...». Mormorai varie volte la frase, mentre aspettavo all'aeroporto di Amburgo, e sentii che una strana forza dava sempre maggior peso ai pochi fogli del biglietto, un peso che aumentava con l'avvicinarsi dell'ora della partenza[9].

Chiamatemi Tiresia. Per dirla alla maniera dello scrittore Melville, quello di Moby Dick. Oppure Tiresia sono, per dirla alla maniera di qualcun altro[10].

Scrittori che citano scrittori: il protagonista del racconto di Sepúlveda parte per un'avventura ai confini del mondo, in difesa delle balene oggetto di una caccia spietata; il veggente cieco *alter ego* di Camilleri racconta al pubblico le proprie vicende mitiche e letterarie, che s'intrecciano con la biografia dell'autore, «persona e personaggio finalmente ricongiunti»[11]. Due viaggi, dunque: uno nello spazio, l'altro nel tempo e nella memoria. Camilleri omaggia dichiaratamente Melville anche nel *Birraio di Preston* con la frase «Chiamatemi Emanuele» che apre il quarto capitolo, mentre Sepúlveda si ispira nuovamente a Moby Dick nella *Storia di una balena bianca raccontata da lei stessa*. Ultima suggestione: nel *Re di Girgenti*, Camilleri dà il nome di don Francisco Vanasco y Sepúlveda al rappresentante del viceré, secondo la consuetudine, ricorrente nei suoi testi, di inserire nomi di scrittori o dei loro personaggi nelle sue opere[12].

---

[8] M. BERTUCCELLI, *Intervista a Luis Sepúlveda*, in *La traduzione d'autore*, Pisa, PLUS-Pisa University Press, 2008, p. 11.
[9] L. SEPÚLVEDA, *Il mondo alla fine del mondo*, Parma, Guanda, 1997, p. 11.
[10] A. CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia*, Palermo, Sellerio, 2018, pp. 9-10.
[11] Ivi, p. 56.
[12] B. PORCELLI, *Gli antroponimi nella narrativa di Camilleri*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», vol. 35, n. 2, 2006, p. 60.

L'amore per i libri e per i narratori non impedisce, però, a Sepúlveda di mettere alla berlina, nel racconto *Osservazioni sugli intellettuali*, una certa categoria di eruditi di mestiere, «quelli che parlavano delle meravigliose biblioteche nelle loro case paterne e narravano le loro avventure di lettori precoci»[13]. Nel corso di una conferenza, Miguel Rojo, amico dello scrittore e scrittore a sua volta, tratteggia ironicamente la propria infanzia trascorsa in un paesello delle Asturie, un luogo fiabesco, popolato da spiriti magni, in cui perfino le mucche erano estimatrici di Rilke; una novella Atene, come la definisce uno degli ammirati conferenzieri. La conclusione lapidaria del racconto – «E il mio amico Miguel se ne andò pensando a quanto è facile rendere felici gli intellettuali» – la dice lunga sulla considerazione che ha Sepúlveda per i letterati di certa *intellighenzia* che hanno come fine l'autocompiacimento e parlano solo per gli addetti al mestiere.

Lo scrittore ha bisogno, nella sua professione, di due figure fondamentali: il tipografo e l'editore. Al primo è dedicato il racconto *Una caramella di 62 pagine*, che narra gli esordi di Sepúlveda come autore di un libro di poesie e il suo incontro con i fratelli Arancibia, esuli sbarcati nel 1939 dal *Winnipeg*, il piroscafo voluto da Pablo Neruda per salvare gli spagnoli in fuga dopo la fine della guerra civile e la sconfitta della Repubblica e per offrire loro una nuova patria, il Cile. Il poeta Neruda è un altro dei miti ricorrenti nelle pagine di Sepúlveda e, più in generale, degli scrittori cileni contemporanei[14], così come l'esperienza politica di Salvador Allende, il «compagno presidente»[15]. Al rapporto tra Neruda e Allende è, inoltre, dedicata una pagina Treccani, compilata proprio da Sepúlveda:

Nei momenti privati hanno condiviso la passione per il buon vino e per la buona tavola, e anche se Allende non era un lettore particolarmente appassionato di poesia, né Neruda un divoratore di libri di teoria politica, entrambi comprendevano l'importanza e le capacità dell'altro. Così li vide il Cile dalle tribune: il poeta dalle

[13] L. SEPÚLVEDA, *Osservazioni sugli intellettuali*, in ID., *Ritratto di gruppo con assenza*, op. cit., p. 97.
[14] Al viaggio del Winnipeg, alla speranza di una nuova vita offerta agli esuli spagnoli e alla figura di Pablo Neruda è dedicato, ad esempio, il romanzo di Isabel ALLENDE *Lungo petalo di mare*, trad. it. di E. Liverani, Milano, Feltrinelli, 2019.
[15] Sepúlveda ha fatto parte del GAP, la guardia del corpo personale di Allende, come egli stesso ricorda: si veda M. BERTUCCELLI, *Intervista a Luis Sepúlveda*, op. cit., p. 10.

connotazioni universali insieme al grande dirigente emancipatore. E così rimangono nella memoria dignitosa del Cile. Neruda e Allende. Allende e Neruda morirono per ordine di esseri indegni. Uno di fronte al mare aperto di Isla Negra e l'altro combattendo nel palazzo de *La Moneda*. Neruda e Allende. Allende e Neruda rappresentano l'onore mantenuto perfino nella sconfitta. E non esiste migliore eredità per un Paese[16].

I fratelli Arancibia, tipografi salvati dal *Winnipeg* e da Neruda, accolgono e stampano il primo manoscritto di poesie del futuro scrittore di successo, infondendogli fiducia nelle sue capacità grazie alla massima «il tuo lavoro vale»[17].

L'editore, a sua volta, può determinare la fortuna di un'opera: è quanto succede con *Il vecchio che leggeva romanzi d'amore*, scoperto dall'editrice francese Anne Marie Metailié e diventato, in breve, un successo mondiale. Unendo un gusto particolare per il ritratto al giudizio autoironico sui luoghi comuni, l'autore disegna la propria idea di editrice, che verrà puntualmente smentita dalla conoscenza diretta:

Un'editrice, secondo l'idea che ne avevo allora, doveva star sempre seduta dietro a una montagna di manoscritti e, se era francese, non poteva non avere sulla scrivania una foto con dedica di Hemingway, con cui, sempre secondo la mia fantasia, doveva aver avuto una segreta storia d'amore che mi avrebbe confessato solo in seguito[18].

Dall'incontro nasceranno, dopo la divertita disillusione, l'amicizia e l'avventura letteraria di Sepúlveda in Francia e nel resto d'Europa.

Il legame di Sepúlveda con i suoi traduttori è impostato sull'amicizia e su un profondo rispetto, in quanto il traduttore finisce per conoscere l'autore meglio di chiunque altro: si istaura, così, un rapporto di complicità basato sulla fiducia e sulle competenze del traduttore stesso, che deve possedere creatività e uno spiccato senso critico[19].

---

[16] Cfr. l'URL: https://www.treccani.it/magazine/atlante/cultura/Le_parole_di_Sepulveda_per_Treccani.html; ultima consultazione: 22/04/2021.
[17] L. SEPÚLVEDA, *Una caramella di 62 pagine*, in ID., *Ritratto di gruppo con assenza*, op. cit., p. 124.
[18] L. SEPÚLVEDA, *Quella volta che Indiana Jones non si presentò alla stazione di Montparnasse*, in ID., *Ritratto di gruppo con assenza*, op. cit., p. 116.
[19] M. BERTUCCELLI, *Intervista a Luis Sepúlveda*, op. cit., pp. 9-10.

Legami di amicizia, ricordi, libri, scrittori: il fine ultimo della narrazione resta sempre, però, «la certezza che la parola scritta è il più grande e invulnerabile dei rifugi, perché le sue pietre sono unite dalla malta della memoria»[20]. La stessa impostazione e le stesse chiavi di lettura si possono applicare anche alla raccolta *Le rose di Atacama*, che ricorda altri tre grandi miti letterari di Sepúlveda, Hemingway, Salgari, Coloane: «Lo saluto ogni giorno e ogni giorno *papa* Hemingway mi risponde insegnandomi che il mestiere di scrivere è un lavoro da artigiano»[21].

La concisione e la ricerca dell'essenziale sono gli insegnamenti che lo scrittore cileno ha messo a frutto, senza peraltro perdere la capacità di tratteggiare storie e figure apparentemente marginali, ma vibranti di vita vissuta. Ma quello che lo avvicina a Hemingway è, soprattutto, l'impegno civile del combattente delle Brigate Internazionali, che ha fatto della difesa della dignità umana la propria bandiera.

Emilio Salgari è il creatore di Sandokan, la Tigre della Malesia che accompagna i sogni dello scrittore da bambino e poi da adulto, durante un viaggio in Madagascar:

> All'improvviso, senza rendermene conto, le mie mani si unirono al ritmico tamburellare delle dita sui tavoli e mi lasciai trasportane dai narratori di storie che parlavano di quei giorni molto lontani, di una libertà rubata da negrieri olandesi e francesi, di una Polinesia a cui i malgasci tornano ogni notte sulla stupefacente nave del tabacco e del rum, la stessa barca infinita dei sogni dove finalmente trovai Yàñez e seppi che Sandokan era di nuovo in piedi, in buona, in ottima salute, pronto ad affrontare altri combattimenti, perché le ferite degli eroi letterari guariscono in fretta con il balsamo della lettura[22].

Inseguire un sogno, un eroe di carta, può portare a intraprendere strade nuove, a sollecitare la sete di conoscenza: Sepúlveda mette in pratica l'invito nascosto nei libri di Salgari, lo straordinario creatore di pirati e avventure che viaggiò soltanto grazie ai suoi atlanti e con i suoi personaggi.

---

[20] L. SEPÚLVEDA, *Storie marginali*, in ID., *Le rose di Atacama*, Milano, TEA, 2002, p. 7.
[21] L. SEPÚLVEDA, *Papa Hemingway riceve la visita di un angelo*, in ID., *Le rose di Atacama*, op. cit., p. 127.
[22] L. SEPÚLVEDA, *Sognare si scrive con la S di Salgari*, in ID., *Le rose di Atacama*, op. cit., p. 107.

Francisco Coloane, lo scrittore della Patagonia e della Terra del Fuoco, deve la sua fama proprio all'amicizia con Sepúlveda, che decide di pubblicare i suoi racconti nella collana di narrativa da lui diretta per Guanda, «La frontiera scomparsa»[23]. Chiamato affettuosamente "don Pancho", così come Sepúlveda è "Lucho" per gli amici, Coloane viene descritto come un gigante dai capelli bianchi che accoglie nella propria casa i familiari dei *desaparecidos* dopo essersi impegnato una vita per la causa del Cile e dei cileni: «Con tutta la sua forza e il suo amore fraterno, Francisco Coloane scrive degli uomini più marginali ed emarginati della terra»[24]. Impegno civile, passione politica, difesa della causa degli ultimi accomunano i due scrittori e influenzano carriere e legami personali: come afferma Brioschi, «non c'è dubbio, l'amicizia veniva prima di tutto, per Lucho. Ma i suoi amici, va detto, erano ben scelti»[25].

Nella vita e nell'universo narrativo di Sepúlveda, politico impegnato, guerrigliero, prigioniero torturato e infine esule a causa delle sue idee, la visita a Bergen Belsen, alla ricerca del ricordo di Anna Frank, rappresenta una pausa di riflessione importante:

> Un paio di anni fa visitai il campo di concentramento di Bergen Belsen, in Germania. In mezzo a un silenzio atroce, feci il giro delle fosse comuni in cui giacciono migliaia di vittime dell'orrore nazista, chiedendomi dove fossero i resti di una certa bambina che ci ha lasciato la più commovente testimonianza di quella barbarie e la certezza che la parola scritta è il più grande e invulnerabile dei rifugi, perché le sue pietre sono unite dalla malta della memoria[26].

Il fine ultimo della narrazione, quindi, è la preservazione della memoria: raccontare vuol dire testimoniare, rendere giustizia alle piccole storie di chi ha attraversato la Storia, spesso in punta di piedi. Sepúlveda, così restio, in nome della

---

[23] Lo ricorda Luigi Brioschi, editore italiano di Sepúlveda, in *Luis Sepúlveda, ovvero dell'amicizia prima di tutto* (https://www.guanda.it/luis-sepulveda-ovvero-dellamicizia-prima-di-tutto-10585507; ultima consultazione: 26/03/2021).
[24] L. SEPÚLVEDA, *Coloane*, in ID., *Le rose di Atacama*, op. cit., p. 147.
[25] *Luis Sepúlveda, ovvero dell'amicizia prima di tutto*, op. cit.
[26] L. SEPÚLVEDA, *Storie marginali*, in ID., *Le rose di Atacama*, op. cit., p. 7.

libertà, a riconoscersi nella definizione di intellettuale organico[27], plasma la propria idea di letteratura sulla funzione sociale e civile della parola. Alla luce di tutto questo, la commozione suscitata dal ragazzino che chiede libri per la biblioteca si spiega alla luce della consapevolezza che leggere e narrare sono la difesa creata dall'uomo nei confronti dell'oblio e dei pericoli insiti nell'ignoranza e nell'indifferenza.

Sabrina Borchetta

[27] G. DE CATALDO, *Ciao Sepúlveda. La gabbianella è volata via*, art. cit., p. 31: «Non credo nello scrittore o nell'intellettuale organico, poiché questa organicità ti costringerebbe a sacrificare la letteratura, la libertà di espressione».

Letteratura della catastrofe tra le fiabe di Luis Sepúlveda
Su Storia di una balena bianca raccontata da lei medesima

Molte persone vi prenderanno in giro se, una volta varcata la luminosa soglia dei diciotto anni, leggete ancora libri per ragazzi. Il vostro è un imbarazzo previsto, e anzi anticipato dal mercato: i libri di Harry Potter sono stati ripubblicati con nuove copertine "da adulti", in modo che la gente seria e attempata non debba arrossire quando li legge in autobus. Ma non lasciatevi prendere in giro […] Fatevi beffe dell'imbarazzo. Ignorate chi vi parlerà di sciocca fuga dalla realtà: non è fuggire, è trovare. I libri per ragazzi non sono un posto in cui nasconderci, sono un posto in cui cercare[1].

Con queste parole di Katherine Rundell, autrice di libri per ragazzi famosa in tutto il mondo, cercheremo di affrontare la lettura anche della *Storia di una balena bianca raccontata da lei medesima* (Guanda 2018) di Luis Sepúlveda: ultima fiaba scritta dall'autore, è chiaramente stata immaginata tanto per i più piccoli quanto per i più grandi.

Una delle frasi più citate di Roal Dahl recita così: «Scrivere è in un certo senso propaganda. *Matilde*, per esempio, è una smaccata propaganda per la scrittura»[2]. Parafrasando, potremmo dire che la *Storia di una balena bianca* è una smaccata propaganda ambientalista. Potremmo aggiungere poi anche: ecologista, animalista e *no-global*. In generale, potremmo sostenere con facilità che in ogni opera di Luis Sepúlveda, che si tratti di una fiaba o di un romanzo, lo scrittore non ha mai nascosto il proprio impegno per una qualche causa: Luis Sepúlveda è stato, infatti, uno dei migliori esempi di scrittore impegnato dei nostri tempi.

La storia si apre con una balena spiaggiata, attorno a cui si riunisce una piccola folla, per cercare di capire che cosa sia successo:

---

[1] K. RUNDELL, *Perché dovresti leggere libri per ragazzi anche se sei vecchio e saggio*, Milano, Rizzoli, 2020, pp. 54-56.

[2] La citazione è ripresa dalla quarta di copertina di R. DAHL, *Matilde*, Milano, Adriano Salani Editore, 2019.

Una mattina dell'estate australe del 2014, su una spiaggia sassosa vicinissima a Puerto Montt, in Cile, comparve una balena spinta a riva dalla corrente. Era un capodoglio di uno strano color cenere, lungo quindici metri, e non si muoveva. Alcuni pescatori commentarono che doveva trattarsi di un cetaceo disorientato, altri sostennero che molto probabilmente si era intossicato con tutta la spazzatura che viene buttata in mare[3].

Che, negli ultimi anni, una sempre maggiore quantità di cetacei finisca spiaggiata sulle coste di tutto il mondo è purtroppo un fatto conclamato. Greenpeace, per esempio, ha pubblicato un rapporto sulle principali cause di spiaggiamento dei cetacei sulle coste italiane, commissionato ai veterinari del Dipartimento di Biomedicina Comparata e Alimentazione dell'Università di Padova. Dallo studio è emerso che «un quarto dei cetacei spiaggiati lungo le nostre coste negli ultimi anni è morto per cause imputabili all'uomo». Tra le cause, ci sono un gran numero di reti da pesca illegali, come le spadare, ma, in particolare, è la plastica che inquina mari e oceani a destare maggiore preoccupazione: «l'84% dei capodogli spiaggiati tra il 2008 e il 2019, su cui sono state condotte delle analisi, aveva nel proprio stomaco frammenti di plastica». A questo, poi, si aggiunge anche «il morbillo dei cetacei», un virus riemerso a causa soprattutto dello «stress ambientale», per il quale si è potuto registrare, «proprio come per quello della SARS e del Covid-19, l'effetto spillover ovvero il "*salto di specie*", arrivando fino a specie anche lontane come lontre di fiume e foche»[4].

Già dalla prima pagina dell'opera il lettore è messo davanti a un contesto molto preciso. Se, però, nel primo capitolo crederà che il narratore sia un uomo, a cui un bambino lafkenche ha regalato una conchiglia, in seguito scoprirà che tutto il libro è raccontato in prima persona dalla Balena Bianca. Basterà avvicinare l'orecchio al guscio della conchiglia per sentirla raccontare la propria storia e quella di tutte le altre balene dei mari: una fiaba orale, dunque, come sono i primi miti dell'umanità. Ma

[3] L. SEPÚLVEDA, *Storia di una balena bianca raccontata da lei medesima*, trad. I. Carmignani, ill. S. Mulazzani, Milano, Ugo Guanda Editore, 2018, p. 11.

[4] Tutte le citazioni sono riprese da *Balene in pericolo: nei nostri mari è strage di cetacei*, pubblicato sul sito di Greenpeace il 28 luglio 2020; è possibile scaricare l'intero rapporto all'URL: https://www.greenpeace.org/italy/storia/12234/balene-in-pericolo-nei-nostri-mari-e-strage-di-cetacei/ (ultima consultazione: 10/02/2021).

anche una strizzata d'occhio a studi come quelli gender e postcoloniali, che hanno evidenziato l'importanza del racconto in prima persona da parte di una minoranza. Ecco come mai in questa storia sarà la balena a parlare, senza mediazioni.

Il racconto di Sepúlveda, seppur breve, è intessuto di riferimenti a ogni genere di testo, spaziando dalle fiabe all'antropologia. Prima di tutto, non si può ignorare quello che è forse il libro più famoso di Sepúlveda, *Storia di una gabianella e del gatto che le insegnò a volare* (1996). Della gabbiana Kengah si racconta:

> Spesso, dall'alto, aveva visto come grandi petroliere approfittavano delle giornate di nebbia costiera per andare a largo a lavare le loro cisterne. Rovesciavano in mare migliaia di litri di una sostanza densa e pestilenziale che veniva trascinata via dalle onde. Ma a volte aveva visto anche delle piccole imbarcazioni che si avvicinavano alle petroliere e impedivano loro di svuotare le cisterne. Disgraziatamente quelle barche ornate dai colori dell'arcobaleno non sempre arrivavano in tempo per impedire l'avvelenamento dei mari[5].

Più di vent'anni dopo, il destino di questi animali non è affatto cambiato: gabbiani e balene continuano a morire a causa del comportamento degli esseri umani. E non è cambiato nemmeno l'impegno dello scrittore, che torna a usare la fiaba come strumento di denuncia.

Un altro riferimento, che appartiene sempre al mondo della letteratura per ragazzi, è quello all'*Occhio del lupo* (1984) di Daniel Pennac. In questa fiaba, un bambino e un lupo chiuso in uno zoo riescono a comunicare semplicemente guardandosi negli occhi. Di più: negli occhi del lupo, il bambino legge tutta la sua storia. Le balene di Sepúlveda comunicano allo stesso modo. Leggiamo, infatti, che, quando la Balena Bianca ne incontra un'altra,

> cercai uno dei suoi occhi perché si riflettesse nel mio. Noi balene di ogni specie abbiamo occhi piccoli in confronto alla grandezza del corpo, eppure comunichiamo soprattutto con quelli, oltre che con schiocchi e canti. Nelle nostre pupille si riflette tutto ciò che vediamo, e anche tutto ciò che abbiamo visto[6].

---

[5] L. SEPÚLVEDA, *Storia di una gabbianella e del gatto che le insegnò a volare*, op. cit., p. 23.
[6] Ivi, p. 35.

Con estrema sensibilità Sepúlveda introduce i lafkenche, il popolo dei mari che abita la piccola isola di Mocha, in Cile. I lafkenche hanno con le balene un rapporto di profondo rispetto, considerandole animali sacri: «Tra le balene e i lafkenche c'è un patto che risale ai tempi antichi del mare»[7]. Una leggenda racconta, infatti, che le balene trasportano i morti dei lafkenche sull'isola e che, quando anche l'ultimo di loro non ci sarà più, allora balene e lafkenche si avvieranno insieme nel mondo dell'aldilà. Anche le balene lasceranno per sempre il mondo dei vivi, per sfuggire agli invasori, i balenieri. E di invasori si tratta, perché questa «Gente del mare» di cui racconta Sepúlveda fu deportata dal governatore José de Garro da Mocha lungo le rive del fiume Bío Bío durante il 1685. Interessante il fatto che a raccontare la storia dei lafkenche sia sempre la Balena Bianca. In questo caso, quindi, la Balena (e con lei Sepúlveda) ricostruisce la storia di un popolo, come fosse un antropologo sul campo. Viene da pensare, in particolare, a Clifford Geertz e alla sua *Interpretazione di culture*, perché, a differenza degli invasori bianchi, le balene hanno con i lafkenche un rapporto alla pari. E, anzi, Sepúlveda evidenzia proprio questo capovolgimento di valori: i lafkenche non distruggono il mare e dovremmo prendere esempio da loro, entrando in un'«"antropologia dialogica" – che cerca di annullare il presupposto indirettamente gerarchico secondo cui "noi" studiamo "loro" perché noi, diversamente da loro, siamo emancipati dalle "stranezze" della cultura»[8].

Ovviamente, il modello più importante per questo libro è, fin dal titolo, con l'esplicito rimando alla Balena Bianca, il capolavoro di Hermann Melville, *Moby Dick*. Fra i critici, c'è stato chi, come Davide Brullo, ha istituito fra le due opere un confronto del tutto sfavorevole per Sepúlveda, che non reggerebbe davanti alla maestosità dell'opera di Melville:

Sepúlveda divulga la propria ideologia attraverso il più smaliziato e vile dei 'generi': la fiaba. O meglio, il mito. Solo che la sua fiaba, il suo mito, è viziato: manca l'autentica tragedia – non esistono uomini più puri

[7] Ivi, p. 50.
[8] A. DAL LAGO, *Introduzione*, in C. GEERTZ, *Interpretazione di culture*, Bologna, Società editrice il Mulino, 1998, p. XVIII.

di altri, siamo tutti macchiati; anche le balene, che il bel Luis descrive come immacolate, vivono uccidendo, non sono più 'buone' di altre creature – manca la spericolatezza del miracolo. Con tutto il rispetto per i lafkenche, infatti – e chi non parteggia per loro, la "Gente del Mare" che sguazza con le balene? – c'è un sano eroismo anche nei balenieri dell'Ottocento (a cui ipoteticamente si riferisce la storia), una rude, frugale lotta contro la natura, a rischio di morte (mai letto Joseph Conrad?), dove il più debole (l'uomo) cerca di far fronte al forte (la balena) per rubargli la luce (lo spermaceti utile a fabbricare le candele e a gasare le lampade ad olio), in un contesto naturale (l'oceano) ostile[9].

In realtà, però, la strategia di Sepúlveda non è certo quella di competere con lo scrittore americano. Come spiega nella nota finale del libro, Sepúlveda si confronta, in realtà, con la leggenda di «Mocha Dick», la balena bianca che affondò la baleniera Essex, proprio come aveva già fatto Melville, che lesse il resoconto dettagliato del secondo della nave, pubblicato nel 1821. Sepúlveda risale, quindi, al mito di origine, per raccontarlo sotto un altro aspetto. Come ha osservato Katherine Rundell, «Le fiabe sono anche un indicatore della nostra evoluzione culturale. Più di qualunque altro genere di storia, vivono, respirano e cambiano»[10]. Ecco come mai le fiabe vengono continuamente ri-scritte. Ed è da questa prospettiva che bisogna considerare l'operazione di Sepúlveda, che ci dimostra come una stessa storia può essere riscritta e interpretata diversamente più volte.

C'è un ultimo aspetto da considerare. Scrivere una fiaba oggi è quanto mai coraggioso. Una fiaba cerca di consegnare ai più piccoli un mondo futuro che saranno loro a dover costruire davvero. I danni che gli esseri umani hanno apportato all'ecosistema sono, ormai, incalcolabili e sono divenuti insostenibili. Secondo gli scienziati, per salvarci bisognerà cambiare rotta entro il 2040. Per questa ragione, *Storia di una balena bianca raccontata da lei stessa* parla anche, e soprattutto, agli adulti. C'è troppo poco tempo per aspettare che i bambini crescano.

Altrove[11] ho adoperato la categoria critica di «letteratura della catastrofe» per parlare di opere come quella di Sepúlveda. La catastrofe ha indubbiamente a che fare

---

[9] D. BRULLO, *Che pena il perbenismo di Sepúlveda, se parliamo di balene meglio rispolverare l'intramontabile Moby Dick*, in «Linkiesta», 11 gennaio 2019 (https://www.linkiesta.it/2019/01/letteratura-ragazzi-sepulveda-balena-bianca-moby-dick/; ultima consultazione: 10/02/2021).

[10] K. RUNDELL, *Perché dovresti leggere libri per ragazzi anche se sei vecchio e saggio*, op. cit., p. 26.

[11] A. MEROLA, *«Letteratura della catastrofe»*, in «Yawp», 12 gennaio 2020 (https://www.barbaricoyawp.com/post/poesia-letteratura-della-catastrofe-sulla-poesia-di-gianluca-d-andrea; ultima consultazione: 10/02/2021).

con il campo semantico del disastro e della fine. La letteratura della catastrofe, però, non è una letteratura distopica. Se la distopia, infatti, riguarda qualcosa che *potrebbe* accadere, ma che ancora non è accaduto e non è detto che accada per forza, la catastrofe è invece, almeno per ora, qualcosa di certo. Ci sono, ormai, vari autori che affrontano apertamente l'argomento e che fanno del tema il focus della propria opera, come Luis Sepúlveda. C'è poi, però, un altro gruppo di autori che, anche se non fa della propria opera uno strumento di aperta denuncia della crisi ambientale, tuttavia non può fare a meno di "*sentire"* la crisi, e perciò di risentirne. Come che stiano le cose, gli scrittori del presente potrebbero essere gli ultimi ad avere qualcosa da dire; oppure, proprio come accade nelle fiabe, spingerci a cambiare, anche se abbiamo poco tempo.

Antonio Merola

Parole-chiave: cambiamento climatico, letteratura della catastrofe, Luis Sepúlveda

Il "filo sproccato" di Silvio Micheli
Appunti e congetture sul Neorealismo

Salvatore Battaglia e la "questione del realismo"

Quando Salvatore Battaglia, cugino di mia madre e mio primo maestro, mi convinse a iscrivermi all'ateneo napoletano, dove insegnava Letteratura italiana, fu da subito che iniziammo a discutere della mia tesi di laurea. Tema: il Neorealismo. Io, infiammato da "astratti furori" (si era all'indomani del Sessantotto), propendevo per l'attivismo e il presenzialismo di Elio Vittorini, e per le sue metafore squillanti come slogan in un corteo (e finii per averla vinta, ma laureandomi a Catania, ché Battaglia nel 1971 improvvisamente cessava di vivere), lui invece aveva proposto un nome a me allora sconosciuto, e tutt'oggi poco noto: Silvio Micheli. Né poteva dirmi di più un titolo che a quel nome s'accompagnava: *Pane duro*.

Perché questo interesse del grande filologo e italianista per quel nome e quel titolo dimenticati, ramazzati assieme alle macerie del dopoguerra? E per scritture e poetiche che l'indecente terrorismo delle sedicenti neo-avanguardie aveva dichiarato defunte, alleandosi da lì a poco con le retroguardie marxiste per etichettare come tardivo Neorealismo, e stroncare con ottusa protervia, un capolavoro come *La storia* della Morante?

Una storia anche quella, "una storia semplice" eppure zeppa di conflitti, fu la storia delle uggiose diatribe sulla "questione del realismo", animate nel dopoguerra e oltre dai Salinari, Muscetta, Aristarco e da altri corifei o comprimari d'una critica marxista intenta a rilasciare o revocare patenti di ortodossia a romanzieri e cineasti in tutt'altre faccende (per loro e nostra fortuna) affaccendati. Proviamo a raccontarla sommariamente.

Alla fine degli anni Trenta, poco oltre i massacri della guerra di Spagna e poco prima di quelli del secondo conflitto mondiale, il siciliano Elio Vittorini scopriva che

«non ogni uomo è uomo». Semplice come un teorema, la sua spiegazione come al solito affidata a coinvolgenti metafore; e nitida, priva d'ombre come la strada assolata ai cui estremi si affrontano, nell'epopea western, l'eroe del Bene e l'antieroe del Male assoluto, della sopraffazione, dell'orrore.

Eccola:

Un uomo ride e un altro uomo piange. Tutti e due sono uomini; anche quello che ride è stato malato, è malato; eppure egli ride *perché* l'altro piange. Egli può massacrare, perseguitare, e uno che, nella non speranza, lo vede che ride sui suoi giornali e manifesti di giornali, non va con lui che ride ma semmai piange, nella quiete, con l'altro che piange. Non ogni uomo è uomo, allora. Uno perseguita e l'altro è perseguitato; e genere umano non è tutto il genere umano, ma quello soltanto del perseguitato. Uccidete un uomo; egli sarà più uomo. E così è più uomo un malato, un affamato; è più genere umano il genere umano dei morti di fame.

Nasce così, prima della guerra e della liberazione, la letteratura che dovrà raccontarle, registrare gli orrori dell'una e le speranze dell'altra; nasce, almeno un lustro prima della data di nascita del Neorealismo, il manifesto del Neorealismo. Molto poco "realista", in verità, ché astratte metafore, archetipi primitivi e simboli cifrati vi si affrontano, sullo sfondo d'una Sicilia arcaica e ctonia. Ma sono metafore mobilitanti, «furori» per il «mondo offeso» e «lame» da arrotare per riscattarlo; sono «simboli per l'umana liberazione».

Quel libro era *Conversazione in Sicilia*; e molti giovani intellettuali vi riconobbero i propri «astratti furori» e il bisogno di «nuovi doveri», di idealità e parole d'ordine nuove; molti vi lessero in filigrana, a torto o a ragione, il simbolo della falce e del martello, l'approdo oltre il buio alla luce – che appariva dispiegata – dell'ideologia e della militanza; molti impararono da quelle enigmatiche epifanie la possibilità ben concreta e prossima della «liberazione».

Molti intesero che la letteratura non doveva solo «consolare», come da qui a poco scriverà il Vittorini del «Politecnico», non solo «piangere» al fianco di chi piange, ma combattere a fianco di chi combatte. E intanto, da qui a poco, prenderanno le armi. Vittorini correrà in bicicletta, sfidando militi e SS, portando da un capo all'altro di Milano i manifesti e i giornali clandestini della Resistenza; il

raffinato intellettuale Giaime Pintor andrà a raggiungere i partigiani in montagna, e incontrerà subito, protomartire della Resistenza, il fuoco nemico e la testimonianza estrema, la morte.

Come il protagonista – Enne 2, che quella morte attende armi in pugno nella sua stanza dove irromperà il nemico – del successivo romanzo di Vittorini, significativamente intitolato *Uomini e no*. Ed è già Neorealismo. La liberazione è avvenuta e legioni di giovani e di reduci depongono le armi e impugnano la penna. Per continuare a combattere scrivendo. Per raccontare le atrocità della guerra e il caos dell'armistizio, l'epopea della lotta partigiana e l'orrore dei campi di prigionia e di sterminio.

E non sono solo i Vittorini e i Pratolini, i Pavese e i Carlo Levi, o i più giovani come Italo Calvino, comunque formatisi o nel decennio precedente o tra le pagine della grande letteratura, e pronti, sì, a pagare l'obolo alla Liberazione e alla pedagogia neorealista, ma giusto per farne, ancora, grande letteratura: a raccontare quelle esperienze decisive e irripetibili, e a inventare il Neorealismo, sono giovani e subito obliati autori d'un libro solo, del diario della loro individuale vicenda, che poco sanno e vogliono sapere di letteratura, anzi inseguono una furente utopia di azzeramento espressivo e opacità cronachistica, perché – come aveva scritto Brecht – «discorrere d'alberi è quasi un delitto, quando su troppe stragi comporta il silenzio».

Libro tormentato e irrisolto, non a caso, *Uomini e no*. E lacerato da una ferita, aperta e palese fin nell'assetto grafico: da una parte le pagine in carattere tondo, ovvero il romanzo della Resistenza e dei GAP a Milano; dall'altra quelle in corsivo, in cui irrompe l'autore con il suo Io lirico-mitico, formatosi come quello dei suoi coetanei tra il *côté de chez Swann* e l'incontaminata "frontiera" d'oltreoceano, e mette il suo protagonista-partigiano sul lettino dello psicanalista, ne cava ricordi e angosce – o gl'impone le proprie memorie e i propri incubi. E, se da una parte si fronteggiano «uomini e no», non-uomini nerovestiti e imbestiati contro pedagoghi e catecumeni dell'*engagement* umanitario, dall'altra si scatena e si consuma il Grande

Amore, l'impossibile storia d'amore fra Enne 2 e Berta, l'*amour fou* che non può che realizzarsi nella morte.

Il fatto è che in quel libro si scontravano il Vittorini-"uomo nuovo" e militante col Vittorini-scrittore e "coscienza infelice". Lo stesso accadrà al coetaneo e rivale Cesare Pavese, da *Il compagno* a *La luna e i falò*, analoghe prove del fallimento del manicheismo neorealista e dell'opposta insorgenza d'un mondo interiore di fantasmi memoriali e brividi metafisici, di angosce esistenziali e dubbi intellettuali, di iniziazioni letterarie celebrate *in partibus infidelium*: di un mondo, gelosamente serbato e inquietamente abitato, che nessuna "liberazione" può riscattare e pacificare. E di una letteratura che nessun impegno etico o politico può asservire, né sostituire con la cronaca o con la pedagogia.

Più accorti certi scrittori più giovani, come Italo Calvino: il quale, nel *Sentiero dei nidi di ragno*, leggeva la Resistenza con gli occhi incantati di un bambino. O come Beppe Fenoglio, che rovescerà quell'epopea come un guanto, svelandone, dai *Ventitré giorni della città di Alba* a *Il partigiano Johnny*, i risvolti più umani e dunque più oscuri, e non descrivendola più come la si vede dall'alto dell'Olimpo degli ideologi ma come la si patì nel furore della mischia, dov'è solo furore e sangue. E con la sua stupenda, ancorché incompiuta, *Una questione privata* (stupenda anche in forza di quella felice, trepidante incompiutezza), trasfigurava la guerra di liberazione nell'amorosa inchiesta dei poemi cavallereschi, in un vuoto e vano vagare fra cruente trincee e insensate stragi alla ricerca – rigorosamente «privata» – di un amore perduto, di un senso smarrito del vivere e del morire.

Finisce così l'agiografia, la celebrazione della Resistenza come un'icona laica, come culla di buoni sentimenti e osservatorio del sol dell'avvenire. La guerra è guerra e, anche dalla parte giusta, nutre ferocia e caos. Al Neorealismo degli «uomini e no», intanto, il colpo di grazia lo darà Leonardo Sciascia, quando nel *Giorno della civetta* darà patente di «uomo» alla creatura del Male, al boss mafioso don Mariano Arena: a dargliela, anzi, sarà il limpido eroe neorealista, il caparbio ma problematico

capitano Bellodi, «uomo» anche lui, ma in una realtà complessa e ambigua, che s'avvia a diventare un «contesto» di collusioni e corresponsabilità.

Fu ancora e come sempre buona e meno buona letteratura, non un cataclisma o una palingenesi, quella del dopoguerra: Primo Levi e Silone, Alvaro e Moravia, il Vercors del *Silenzio del mare* e il Romain Gary dell'*Educazione europea*, le lettere dei condannati a morte della Resistenza e il diario di Anna Frank, la Viganò di *L'Agnese va a morire* e *Le terre del Sacramento* di Jovine, i reduci dal placido Don e quelli dai pascoli del cielo, i poveri amanti e le belle estati, ragazzi di vita e ragazze di Bube. Letteratura: dove «un uomo è un uomo»; e dove la sua lotta «per l'umana liberazione», sempre crocifissa e sempre risorta, sopravvive e si alimenta per chi possa, un giorno prossimo o alla fine dei tempi, portarla a compimento.

Nel 1970, un anno prima della morte improvvisa, Salvatore Battaglia aveva scritto di quella temperie storica e culturale, talmente intensa nei suoi effetti «da creare l'illusione di una rivolta viscerale contro il passato e di una radicale metamorfosi della coscienza. [...] Per un momento l'uomo (il cittadino, l'intellettuale, l'artista) sperò di rinascere a un mondo nuovo, per il quale si dovesse rompere con tutte le eredità politiche, morali, culturali, estetiche, per restituire alla vita una diretta e concreta responsabilità morale e comunitaria, che era sembrata irreparabilmente smarrita o mortalmente offesa» (*Le Italie sconosciute della stagione neorealista*, nuovamente edito nel '91 nella raccolta postuma *I facsimile della realtà*, curata dall'allievo Vittorio Russo, valente italianista anche lui, scomparso da lì a pochi anni).

E proseguiva scrivendo che, a fronte di una produzione minore ed effimera che provò invano ad «abbassare l'arte ad una cronaca agnostica e amorfa e mortificare la resa stilistica in una scrittura meccanica, neutra, abbecedaria» (anni dopo Gesualdo Bufalino scriverà addirittura d'una devastante «glaciazione neorealista»), semmai «il fenomeno più interessante del neorealismo è l'azione ch'esso doveva esercitare sugli scrittori che si erano formati in altra temperie e sotto diversa costellazione e che ora non intendevano rinnegare se stessi, ma neanche rinunciare al ruolo di protagonisti e

di battistrada»: Vittorini, Pavese, Moravia, Alvaro, e cioè altre formazioni, altri mondi intellettuali, altre e tra loro ben diverse modalità espressive. Vicende intellettuali e scritture letterarie che incrociarono e nutrirono il Neorealismo propriamente detto, ma certo non si esaurirono in quell'effimera frequentazione. In un'accezione rigorosa, invece, la storia del Neorealismo si dovrebbe restringere al suo nucleo di autori e di libri impegnati in un breve volger d'anni a tradurre nuove ideologie in nuovi strumenti linguistici: appunto i "minori", le leve più giovani e più precocemente estinte; appunto Silvio Micheli, di cui il mio maestro era tanto curioso da volermelo assegnare come oggetto di studio per la mia tesi.

Di formazione laica e liberalsocialista, della "questione del realismo" Battaglia dava una sua lettura prevalentemente etica, affrancata da ipoteche ideologiche e imperativi politici: «Che altro hanno cercato di fare i neorealisti – mi scriveva in una delle sue preziose lettere – se non di smantellare le "certezze" borghesi e cattoliche per una più profonda ricerca di verità celata, interdetta, frustrata? La corrente neorealista partiva dal concetto, anche se in molti dei suoi scrittori inconsapevole o appena implicito, di abbattere le metafisiche e di trovare nell'empiria una salvezza momentanea, una piccola minima frazione di verità, che fosse un seme di lavoro se non di fiducia, di ricerca se non di risultato».

Non v'è dubbio che quella sua liberale e clemente "empiria", molto meglio delle inquisizioni della critica *engagée*, riuscisse ad abbracciare le disparate anime che convissero sgomitando nel calderone neorealista, e che da null'altro potevano essere accomunate se non da un disagio in cerca di uscite di sicurezza, di "momentanei" spiragli di verità. In un'altra lettera inviata a me ventenne è evidente questo convergere fino a identificarsi di moralità ed ermeneutica, questa modalità critica che trae alimento da un'intelligenza profonda dell'umano:

mi pare che la tua posizione si va chiarendo in senso esistenziale e anche nella direzione delle scelte. Le quali si fanno sempre, ad ogni istante, si può dire, ma anche non si fanno mai in maniera definitiva. A me pare che la scelta principale è quella del "metodo" morale: vale a dire, una ricerca di verità che si sa a priori improbabile. È questo sentimento d'improbabilità che dovrebbe aprirci l'adito a capire gli altri — a

oggettivarci negli altri. Non credo che sia conseguibile per l'intellettuale altro destino che questo che ci affida alla continua revisione di noi stessi e del sentimento del mondo e della storia. Una volta era la "certezza" a creare la solidarietà sociale (la certezza di tipo borghese e cattolico): ora, se si vuole veramente partecipare alla vita comunitaria e sentire nella propria sorte quella degli altri, bisogna partire dall'idea o dalla sensibilità che non esiste una certezza né assoluta né relativa in cui riposare e obliarci e disarmarci.

«Una ricerca di verità che si sa a priori improbabile»: non altrimenti si poneva, per il laico Battaglia, la "questione del realismo". Cioè, mi scriveva ancora, «come la *causa della realtà*». Una causa, un afflato etico e spirituale, che in una stagione di vertiginosi entusiasmi convogliò gli astratti furori di Vittorini e l'arduo mestiere di vivere di Pavese, gli operai di Pratolini e Bilenchi e i contadini di Jovine e Silone, la cronaca opaca o gridata degli autori d'un libro solo e i colti turbamenti degli scrittori consacrati, l'epopea partigiana e l'orrore dei lager, le miserie del ventennio nero e le macerie del dopoguerra. Anche le macerie: che dominano, a scorno e smentita del sol dell'avvenire, nel realismo eterodosso e luttuosamente pessimista de *Il cielo è rosso* di Giuseppe Berto e, nel cinema, nell'altrettanto tragico *Germania anno zero* di Rossellini. E tutto questo converge nella fiammeggiante meteora cui si diede il nome di Neorealismo.

Nulla di più distante dalle drastiche cesure tracciate dalla critica marxista allora egemone, che a quei malcapitati autori imponeva di "suonare il piffero per la rivoluzione", disputando con bizantine sottigliezze se questo o quel *Metello* meritasse o meno l'ammissione nella nomenklatura e ricacciando i reprobi in risibili categorie di fresco conio come il "controrealismo cattolico", e leggendo Gramsci come se fosse Zdanov o peggio Beria. Vale la pena di citare un passo di Carlo Muscetta:

Per dieci anni, chiunque abbia mostrato anche la più ambigua e la più vaga aspirazione all'epiteto di realista lo ha potuto sfoggiare quasi senza obiezioni. Tutti realisti. Oggi [1954, *N.d.R.*] la critica comincia ad usare più sobriamente questo vocabolo e si comincia a intravvedere che, nell'ambito della poetica predominante nell'arte contemporanea, una certa corrente, pur continuando a valersi dei modi formali conquistati dalle opere più avanzate, segue un indirizzo evidentemente reazionario.

Arsenico e vecchi merletti. A farne le spese, tra gli altri, uno dei nostri migliori scrittori del dopoguerra, Carlo Cassola, costretto a subire le reprimende di due generazioni di nipotini di Lukacs (ma del Lukacs più ortodosso), da Carlo Salinari («ideologia individualistica e piccolo-borghese», che fa tornare Cassola «non già ai momenti più inebrianti della lotta e della vittoria, ma a quelli più cupi e squallidi dell'oppressione e della resistenza tutta interiore») ad Alberto Asor Rosa («una radicale sfiducia nell'operare umano, nelle possibilità effettive di una trasformazione del mondo»; «stilemi di una semplicità quasi astratta, per carpire al mondo un'essenza vitale ridottissima»). In direzione ostinata e contraria Salvatore Battaglia pubblica, nel 1960 della *Ragazza di Bube* (una «diffamazione della Resistenza», secondo Togliatti), un saggio meditato e corposo: *Il realismo elegiaco di Carlo Cassola*.

Fin dalle prime pagine l'attenta lettura del filologo si carica di passione "militante" nobilmente polemica e direi di "anima", cioè di quella accorata considerazione della condizione umana che manca a tanta critica letteraria, asservita ieri alla propaganda di partito e oggi a un'asettica "produttività" che esige algidi teoremi. Sarebbe inutile aggiungere, se invece non fosse stato colpevolmente dimenticato, che il capolavoro di Battaglia uscito nel '68, la monumentale *Mitografia del personaggio*, proprio in forza di questa diuturna riflessione si collocherà tra i monumenti della critica letteraria, al pari di *Mimesis* di Auerbach e di poche altre grandi cavalcate nei secoli e trasvolate intercontinentali e intertestuali.

Tornando al saggio del '60, eccone alcuni assunti. Nelle opere di Cassola, dunque,

il problema propriamente sociale e ideologico è riassorbito nella più specifica e individuale condizione umana. In un certo senso, anzi, si potrebbe convenire che soltanto a questo patto sia lecita un'impostazione politica entro la struttura narrativa. [...] Riconducendo la lotta civile e sociale all'esperienza individuale e alla più personale trama del sentimento, Cassola la riguadagna al circolo della poesia e la riscatta tanto dalla mera cronaca quanto da ogni premessa teorica. Coloro che rimproverano a Cassola di avere applicato alla vicenda della Resistenza un trattamento spirituale e lirico [...] giudicano in sede di partitologia, postulando una preliminare ortodossia ideologica che non è nelle cose. [...] Cassola restaura il ritmo della vita e della realtà, che sono, entrambe, fluide e dialettiche, e si vanno configurando in una complessità di vicende e di sensi

difficilmente riducibile agli schemi della prassi di partito. Questa esigenza, come dire, di liberalità nella concezione del reale, è la qualità più costante e più ferace della narrativa. [...] Solo a queste condizioni si può continuare a parlare di realismo narrativo. Le teorie e le ideologie si trattano altrove, nelle opere appropriate; e l'arte non può sostituirsi ad esse nella sfera della propaganda. La verità dell'arte è tutta affidata a questa sua funzione di svelare e ricostruire l'autenticità dell'uomo, l'unità della sua coscienza, il fitto ordito della sua vicenda interiore.

Da Cassola, insomma, proviene «una lezione di metodo, e, insieme, di probità»: e da Battaglia, si potrebbe chiosare. Il quale, sempre a proposito di realismo, ulteriormente chiarisce che «non può dichiararsi tale se non come relazione che l'uomo è chiamato a sviluppare, volente o nolente, fra la realtà e la propria coscienza». E di questo "realismo" problematico, intento a dirimere nel profondo della coscienza le diramazioni di un pervasivo "contesto", non potrà che trovare un definitivo riscontro nell'opera di Leonardo Sciascia, al quale dedicherà nel 1970 un saggio altrettanto illuminante, *La verità pubblica di Sciascia* (anche questo, come quelli sul Neorealismo e su Cassola, poi confluito nei *Facsimile della realtà*), e con cui intratterrà un'amicizia fraterna, testimoniata dalle lettere custodite a Racalmuto dalla Fondazione Sciascia. Lettere ordite, come le pagine degli scrittori amati, dalla "trama del sentimento": come quella del 13 ottobre 1970 in cui, di ritorno da una delle tante conversazioni in Sicilia, Battaglia si dichiara in preda a «una rinnovata condizione d'allarme e di pena». E scrive: «Adesso ti penso nella tua città [...] come in un deserto affollato di segni ermetici, che non hanno altra funzione se non quella repressiva, inibitrice».

Non poteva dir meglio: dell'isola, dell'amico e di sé. Quanto alla sua lettura critica della letteratura postbellica, altri dirà meglio di me se quell'idea del Neorealismo non finisca con lo stare stretta, quasi quanto gli antitetici imperativi dell'estetica marxista, agli scrittori neorealisti: che non furono "suonatori di piffero" né "ingegneri delle anime", ma nemmeno seppero adattarsi a quella laica «empiria», a quella disincantata oggettività generosamente ravvisate da Battaglia: che infatti era costretto a cercarne conferma altrove, tra le elegiache penombre di Cassola, poi nelle accurate e accorate inchieste e nel rovello intellettuale di Leonardo Sciascia.

A me non resta che concludere, ancora, con le parole di Battaglia, che in un'altra delle lettere inviatemi tengono dietro a quel discorso sul realismo, ma imprimendovi un'imprevedibile virata:

Ma, comunque, questa analisi va fatta dall'interno: perché nessuno di noi è immune — come la società che ci fa come siamo — da velleità filosofiche o religiose o etiche o politiche o più generalmente ideologiche — che formano la grande ipocrisia della civiltà occidentale. E ogni smentita o rettifica o confutazione tocca un lembo di noi, della nostra storia, del nostro costume, della nostra eredità...

Che è un'attestazione di radicale e perciò tormentata laicità. È, anzi, un sofferto frammento d'autocritica: a nome di un'epoca, a nome d'una generazione e d'un *milieu* intellettuale con cui Salvatore Battaglia, compagno di strada e insieme coinvolto esegeta, intimamente si compenetrò; e che hanno attraversato questo secolo inventandolo, consegnandoci quella esaltante babele d'utopie e tragedie, di splendori e miserie, che chiamiamo Novecento.

Il "filo sproccato" (e un debito da saldare)

Ma è ora di saldare quel debito contratto, or è più di mezzo secolo, con Battaglia. E di dedicargli in memoria queste pagine su Silvio Micheli.

Versiliese come Pea, Viani, Tobino, premiato ai Littoriali fascisti ma poi militante nella guerra partigiana, nel quinquennio successivo alla liberazione Micheli pubblicò ben quattro romanzi, tutti da Einaudi: *Pane duro* (1946, premio Viareggio), *Un figlio, ella disse* (1947), *Paradiso maligno* (1948), *Tutta la verità* (1950). Giornalista e animatore culturale, fondò la rivista «Darsena nuova», assoldando collaboratori del rango di Pavese, Pratolini, Moravia, Natalia Ginzburg; successivamente collaborò con «L'Unità», «Vie nuove», «Il Mondo». Ma da scrittore fin dall'inizio aveva attirato l'attenzione di Pavese («Anche noi odiamo la letteratura falsa e borghese, e se fin dal '43 il Suo romanzo ci ha interessato fu perché ci

sentimmo un polso e un respiro fraterni», Torino 11 giugno 1945) e di Calvino: il romanzo era appunto *Pane duro*, il cui manoscritto nel ’43 era andato perduto, tra perquisizioni e bombardamenti, negli uffici romani della casa editrice Einaudi.

Non è un partigiano né un intellettuale *engagé*, non è un operaio né un contadino, non è un reduce dalla guerra o dai lager, il protagonista-io narrante di *Pane duro*. È un borghese piccolo piccolo, un *travet* frustrato e accidioso, un Bartleby deprivato del suo “no”. E già questo ci suggerisce quanto atipico e renitente alla pedagogia politica nasca, già in uno dei suoi prototipi, il cosiddetto Neorealismo; e quanto sia determinato non solo dai traumi della storia ma anche dalle ragioni e dalle invenzioni della letteratura. Della letteratura di quegli anni tormentati partecipa, e reca segni inequivocabili, la scrittura insieme ansante e sentenziosa di Micheli; e soprattutto di quel libro che all’inquietudine di una generazione aveva offerto “simboli per l’umana liberazione”, in cui riconoscersi e di cui farsi forza; di quel libro che sarà adottato da scrittori e critici quale manifesto del Neorealismo, pur essendo dal Neorealismo remotissimo non solo perché ne precedeva di anni la genesi, ma perché «pieno di terribili astrattezze» – parole di Giaime Pintor – che lo allontanano dal dettato grigiamente mimetico dei futuri paladini di quella poetica: *Conversazione in Sicilia* di Elio Vittorini.

I calchi sono evidenti, vistose sono le tracce che il protagonista, «malato di un folle silenzio che batteva alle tempie, malato di una irrefrenabile dolcezza», dissemina lungo il suo interminabile monologo: «aprivo le mani, le alzavo, chiudevo le mani, tentennavo il capo: invano, invano. [...] Tossivo, tentennavo il capo, mi prendevo la testa, stringevo i pugni, guardavo le mani, le mie povere mani ampie e distese nello spazio simili a foglie d’autunno». E ancora, in un proliferare di metafore di stupefatta inerzia: «Un acerbo furore mi ribolliva dentro»; «Pensai a tante cose e presto l’animo tornò ad assestarsi nel suo stato di astratta follia»; «Se uno faceva: ehm! Quaranta uomini facevano: ehm! ehm!» (è l’“ehm”, qui più volte reiterato, del fratello soldato morto nell’epilogo cimiteriale di *Conversazione*); «io ti dico che la colpa è dell’uomo, perché l’uomo è avido, perché l’uomo è egoista, perché la malizia

degli uomini è immensa sopra la terra»; e così via almanaccando, tra "astratti furori" e "uomini e no":

> Gli uomini non sono più uomini, anch'essi turbinano col vento, gialli e risecchiti, per prosternarsi nel pantano di qualche fossale, bocconi lungo i rigagnoli delle strade dove il passo affonda pesantemente e la mota allabra le scarpe. Seguo questi passi e nel mio sguardo rimane il colore aspro della mota, grigio come l'aria che spira dai portali dei conventi, opaco come il silenzio che ha sapore di preghiera.

È una prosa lirica, questa di Micheli, memore dell'elegante bagaglio ermetico-solariano che Vittorini e gli scrittori d'anteguerra portavano in dote agli onesti e modesti cronisti della stagione neorealista; ma dall'autore di *Pane duro* è contaminata e sventrata da uno spasimo convulso ed eccitato, è frammentata da un concitato incalzarsi di frasi scorciate, brevi e martellanti, contratte come imprecazioni, come singhiozzi. Le "terribili astrattezze" di Vittorini, anche qui ossessivamente reiterate e soprattutto nei dialoghi ridotti a vaghe interrogazioni e cantilenanti ripetizioni, nel romanzo di Micheli prendono i nomi di "verità" (quella «verità da dire» di cui scriverà, due anni dopo, Vittorini nella prefazione alla ristampa del *Garofano rosso*) e di "sistema" («è colpa del sistema. Di questo lurido apparato capitalista»), nomi entrambi e temi dominanti lungo tutta la narrazione, e in essa introdotti dal colloquio che il protagonista intrattiene con un doppio, con un super-io ideologico e sermoneggiante, il fantomatico «uomo grigio».

Quest'ombra incombente oppone alle astrattezze del protagonista, e alle sue generiche (e vittoriniane) elucubrazioni sull'"uomo", una sorta di ortodossia comunista ridotta ad uso del popolo a facili slogan (ma è proprio al popolo che l'intellettuale comunista Silvio Micheli diceva, nelle sue dichiarazioni pubbliche, di rivolgersi): «L'uomo è quello che è. Il sistema che va cambiato». Quanto alla "verità", è una verità da scrivere: l'io narrante, l'impiegato umiliato e offeso, tenta infatti a più riprese di scrivere un romanzo, che lungo una serie di penosi fallimenti si va trasformando, va mutando più volte titolo e tema. A partire dai tentativi infelici

nelle more d'un lavoro alienante, puntualmente rifiutati dagli editori, quel progetto sembra acquistare vigore e credibilità nei racconti con cui, chiamato alle armi, il protagonista allieta la forzata quiescenza dei commilitoni raccontandoli a loro stessi, e non è che un'illusione anche quella. Ma ecco che il romanzo da scrivere infine si identifica col romanzo stesso scritto da Silvio Micheli. Com'era accaduto al protagonista proustiano del *Temps retrouvé*, il libro che il protagonista di *Pane duro* vorrebbe scrivere, e non scrive mai se non per abbozzi distrutti o scartafacci rifiutati, in realtà è bell'e scritto, perché nelle ultime pagine coincide con la narrazione di quei tentativi abortiti e delle peripezie picaresche che li hanno accompagnati.

Quello di Micheli e del suo personaggio è un interminato farnetico, uno *stream of consciounness* esclamativo e sentenzioso, febbrile e svagato, ora colto ora alle soglie del vernacolo (e popolaresca, vernacolare è la folla di personaggi che punteggia di stralunati incontri tra città e campagna la degradata odissea d'un "uomo di fumo", inetto e malleabile tanto da quelle tribolate vicende quanto dall'ondivaga sperimentazione del suo autore). Neorealismo? Solo se a quell'etichetta si dà il generico significato di un generoso impulso a narrare e scrivere di vicende e sentimenti che si avvertiva impediti dalla dittatura, di fatti come guerra e Resistenza di cui occorresse trasmettere memoria, di speranze e delusioni che il dopoguerra, la ricostruzione, i conflitti sociali alimentarono. Ma ciascuno a suo modo: come si fa ad assimilare *Le terre del Sacramento* a *La luna e i falò*, le *Cronache di poveri amanti* a *Il taglio del bosco*? E *Roma città aperta* a *La terra trema* o a *Miracolo a Milano*? Il Neorealismo di Micheli, se proprio così vogliamo chiamarlo, si colloca in un'area defilata dove abiteranno i racconti di Angelo Del Boca (*Dentro mi è nato l'uomo*, 1947), con il loro sovrapporsi di effusioni liriche e insolenze espressive, il Nello Saito di *Maria e i soldati* (1947), pervaso da un senso di non appartenenza a fedi e schieramenti, e di *Gli avventurosi siciliani* (1954), rivisitazione autoironica dei temi del Neorealismo – sfruttamento, rivolta, repressione –, trascritti in forma d'allegretto, o ancora il picaresco *Ladri di biciclette* (1946) di Luigi Bartolini, da non confondere con il film di De Sica e Zavattini che null'altro ne trassero se non il titolo.

Giusto qualche esempio di quel farnetico da Molly Bloom politicizzata, del saltabeccare del narratore e del narrante da un frammento all'altro di mondi remoti:

Io non risposi. Pensai ai gatti, anime dei nostri morti, alle sassate che da ragazzo gli tiravo. [...] I gatti, le stelle: perché tutto questo? Che cretino quel cameriere: due volte che mi dice di venire subito e invece se ne sta a chiacchierare con quello là. Come se non fosse suo interesse, proprio vero. Strage di armamenti in Polonia, di uomini e di civili. Praga rasa al suolo. Ora si penserà anche alla Francia. Vedremo questa linea Maginot. Fischi e disturbi. Salute, Pippo, vieni a trincarti un bicchiere anche te, tanto chi paga oggi c'è. Salute, ragazzi, avete sentito? Uhm, mi sbaglierò, ma presto ci saremo anche noi. Dove, in guerra? Come no?.

O ancora:

lotta di classe, capitalismo, borghesia. Non più monopolio, non più possesso. Stato. Quella ragazza porta i capelli come mia moglie. Mia moglie come avrà ora i capelli? Lunghi così? Capelli lunghi, volto scarno, lo so, soltanto grandi occhi cerchiati di nero silenzio come i quaranta uomini dell'isolotto. Dio, a momenti quel vetturino metteva sotto quella povera vecchia.

I «quaranta uomini dell'isolotto» di cui sopra sono i commilitoni del protagonista nella seconda stazione della sua *via crucis* dopo quella impiegatizia. È una guarnigione inoperosa, abbrutita, dimenticata nel fango. Quando finalmente andrà in guerra, Micheli ne tacerà, il suo personaggio dirà solo: «ho visto sangue». È piuttosto quella stasi mortificante, quella fiacca attesa a far gioco al suo romanzo, all'ignavia e alle "terribili astrattezze" del protagonista. Al quale, tuttavia, i soldati chiedono di raccontare; ed è di loro che lui racconta: «Dicevo di piccoli uomini seminati nell'immensa solitudine [...]. Io narravo loro la propria vicenda silenziosa che si svolgeva nelle lunghe ore della notte quando ognuno non trovava posa rigirandosi ora su un fianco, ora sull'altro». E si riconoscono, loro, in quella narrazione, la reclamano («Noi vogliamo la nostra storia. Di ognuno») così come Micheli sperava che gli sfruttati e i reietti reclamassero una letteratura che avesse

“una verità da dire”, una verità che li riguardasse e in cui riconoscersi. Fra i tanti titoli attribuiti dal narratore al suo racconto, offerto a una combriccola concionante come quella che Vittorini aveva riunito nella dimora di Ezechiele e nella taverna di Porfirio, ma come gli altri abbozzi intrapreso e poi scartato, ce n’è uno emblematico: «scrissi in alto, in stampatello: *Filo sproccato*. Socchiusi gli occhi e misi a fuoco il titolo che pareva [...] più rispondente alla struttura della vicenda che da mesi maturava nel mio folle silenzio».

“Sproccato” è un toscanismo, si dice di filo per recinzioni, fornito di punte di ferro. E come un cavo contorto e irto di aculei si svolge la narrazione, di questo e degli altri romanzi di Micheli, contorta perché erratica e non progressiva, facile a sbandare o a soccombere tramortita come accade di frequente al protagonista, ad avvilupparsi in nodi di paralizzante irresolutezza e a divincolarsene con effimeri slanci, irti come punte di ferro, affidati a interiezioni rabbiose e disperate o a volontaristiche professioni di fede in quel comunismo che appare «l’unico sistema se vogliamo che i nostri diritti siano rispettati». Ma c’è altro, in quella parola insolita, nell’immagine d’un filo che recinge e separa: «C’è un filo sproccato – dissi, – che divide gli uomini. Sai cosa significa questo filo?». Il *Canto dei deportati,* composto nel 1933 da internati comunisti nel campo di Borgemoor/Esterwegen, e negli anni ’40 cantato dai deportati nei lager nazisti, diceva: «Una rete spinosa serra il deserto in cui viviamo». E Primo Levi conservava un pezzo di filo spinato. In quei casi come nei romanzi di Micheli quel filo divideva, ancora una volta, “uomini e no”, oppressori e oppressi, aguzzini e vittime, tracciando un confine che non è tanto quello marxista della lotta di classe borghesia/proletariato, ma piuttosto circoscrive un impulso di umana compassione, pre-politica ma vieppiù intransigente perché nutrita dal dolore condiviso anziché da una teoria o da un partito.

Il comunismo di Micheli, quella «verità che non conosco ancora» cui anela il suo personaggio, ha radici nel sanguigno anarchismo della sua terra toscana, umanitario e libertario, e permea il terzo movimento del romanzo, quello del ritorno, del “tutti a casa” post-armistizio. Sulla strada, Micheli attraversa tutti i *topoi* del

Neorealismo, la campagna e la città, il lavoro operaio e contadino, la guerra e il *nòstos*. È la strada picaresca, erratica e digressiva, scandita da incontri e soste e da "dialoghi sull'estrema soglia", e il ritorno del protagonista finisce con lo smarrire la meta, col diventare vagabondaggio, "fuga senza fine" come quella dei reduci e degli sbandati di Joseph Roth. La figura del reduce trascolora in quella del *clochard*; e il comunismo, al cospetto delle rovine e dei patimenti di un'Italia devastata, paradossalmente apre alla rinunzia a uno scopo, a una meta, a ogni sorta di legami e appartenenze: «Non cerco più mia moglie, non cerco più mio figlio. Noi siamo tutti fratelli e tutti saremo uguali».

Fango, macerie e sterco; e l'uomo solo, col suo «fardello di folle silenzio». Così come Micheli fa sua la ricezione popolare, elementare del verbo marxista, allo stesso modo fa suo lo sgomento impartecipe di quel popolo di vinti e di sbandati: come se non ci fossero state la Resistenza e la liberazione, di cui non si fa cenno, come se il campione della nuova Italia non fosse, non potesse essere, l'"eroe positivo" del realismo socialista (e del Neorealismo propugnato dagli Zdanov di casa nostra), ma quell'uomo solo e spossessato dinanzi a «una lunga strada deserta». Ed entrambi, autore e personaggio, si congedano gridando a quella gente disperata l'ultimo titolo da dare al romanzo mai realizzato: *Diario mio e di tutti*. E invece il romanzo c'è, è stato scritto, è la desolata cronaca di quella deriva (non solo dell'ex impiegato ma "di tutti"), è al pari del *Cielo è rosso* di Giuseppe Berto il manifesto d'un altro Neorealismo, che nacque autocritico e amaramente disfattista a scorno delle magnifiche sorti e progressive cantate dagli aedi di partito.

Il romanzo successivo, *Un figlio ella disse* del '47, si snoda lungo un altro magmatico flusso di pensieri sconnessi, dialoghi dal vivo, cupi scorci paesistici. Un fosco melodramma su un fondale neorealista, una "favola del figlio cambiato" con tanto di colpi di scena, conflitti, ricatti sullo sfondo delle lotte operaie (raccontate, però, non nei toni edificanti di un Pratolini ma in tutto il loro cieco furore e nei loro tragici effetti). E un finale irrisolto, di tetra disperazione. Un brogliaccio, dunque; un *feuilleton* parzialmente riscattato da una lingua accesa e fortemente evocativa,

d'intensi impasti cromatici, e però turbata e come sconciata dagli insistiti dialettalismi, che per questi scrittori dovevano essere come l'uso degli attori presi dalla strada per i registi coevi: una vernice di verità sull'arte loro, di ben altro debitrice. Eleganze rondiste e rude lessico strapaesano: fu questo il Neorealismo? E la bulimia espressiva di Micheli trova spazio, debordante e ingovernabile com'è, in quel campionario di disparati azzardi?

Sembra crederlo la tanto più casta Natalia Ginzburg, quando si rivolge, divertita ma compiacente, a Micheli: «Tu scrivi come scroscia la pioggia, non hai nessuna avarizia nello scrivere». Di ben diverso avviso – anzi decisamente irritato – Cesare Pavese, che pure era stato il suo primo sponsor: «Ti sei messo a scrivere sulla carta assorbente. Non dici più nulla come Dio l'ha fatto, ma brancichi in una nebbia colorata e cisposa – secondo i casi – dove tutto galleggia e va e viene ingigantito o sfigurato. [...] E che sugo ci trovi a ripetere dieci venti volte la stessa battuta, lo stesso epiteto, lo stesso canchero?». Che è un'involontaria confessione della stizza provata riscontrando, nella prosa d'un suo potenziale adepto, il prevalere dell'impronta d'un Vittorini, le ripetizioni ossessive, l'eloquio sentenzioso, le nebulose metafore del rivale siciliano del piemontese Pavese, ricavati come copie conformi dalla "carta assorbente" di Silvio Micheli.

I fastidiosi aculei di quel "filo sproccato", affilati dall'arrotino di *Conversazione in Sicilia* in cerca di lame da appuntire, continuano a ferire, continuano a dividere. E a ribadire drastiche divergenze, tra modalità espressive che erano opzioni diverse di approccio, interpretazione, riscrittura d'una realtà da penetrare per intenderla e per riformularla. Non meno infastidito di Pavese si dimostrerà Calvino, scrivendo a Marcello Venturi:

Pare continui a scrivere bojate, disgraziato d'un uomo. Anche il nuovo romanzo. Io non so perché tutta quella felicità narrativa di *Pane duro*, quei suoi dialoghi coi facchini, con le prostitute, [...] tutto perduto, non gli è rimasto che un barocchismo sforzato di linguaggio e retorica. A me fa arrabbiare.

Ormai il rapporto con gli influenti sponsor e con la casa editrice torinese si è incrinato, Micheli non gode più di quell'autorevole *imprimatur* e, dopo aver pubblicato nel '48 un poco rilevante *Paradiso maligno*, storia d'una donna sospesa tra fuga e resistenza nelle misere baracche della darsena viareggina, nel 1950 fa la sua ultima apparizione in quella prestigiosa vetrina editoriale con *Tutta la verità*, ultimo atto della tetralogia romanzesca che gli ha guadagnato tutt'al più qualche riga svogliata nelle catalogazioni critiche dell'avventura neorealista. Già nell'*Inchiesta sul neorealismo* curata da Carlo Bo nel 1951, non solo Micheli non sarà presente tra la cinquantina di scrittori e critici interpellati, ma Giancarlo Vigorelli, il solo a citarlo e nel contesto d'un giudizio liquidatorio dell'intero movimento («Per me un neorealismo italiano in sede creativa stento a vederlo»), affermava: «Di grandi, non resterebbero che Vittorini e il povero Pavese [...] e mi rifiuto di intrupparli nella scuoletta neorealista, fosse pure per riconoscerli i capiscuola. La scuoletta la conosci tu meglio di me: sono i vari Micheli, Calvino, eccetera, che confezionano pseudocronistorie italiane, metà scritte all'americana e metà alla sovietica». Perfino Calvino subiva la scomunica dell'autorevole critico cattolico: vien da pensare al buon Gide che rimproverava al cattolico Claudel di usare il crocifisso come una clava. Ma la storia è riserva di caccia per predatori: vince chi esibisce muscoli enfiati e voce altisonante. Micheli no, assorto com'era nel suo fluviale mormorio; e scriverà ancora, ma confinato ormai nelle cronache locali e nella penombra della sua provincia.

E dire che *Tutta la verità* segnava una svolta: più sorvegliata era la lingua e più definiti gli intenti, in quel romanzo operaio che in qualche modo anticipa la "letteratura industriale" dei Volponi e degli Ottieri o meglio, per la scrupolosa documentazione degli strumenti di produzione, il Primo Levi della *Chiave a stella*. Avrebbe dovuto meritare il consenso, questa nuova ottica "di classe", degli arcigni custodi dell'estetica marxista, non fosse che ne chiarisce l'orizzonte teorico il titolo di quel "progetto Falansterio" in cui il romanzo si iscrive. Un progetto, quello d'un romanzo conclusivo intitolato appunto *Falansterio*, a cui Micheli lavorerà a più riprese senza mai realizzarlo; un progetto che fin dal nome fa pensare alle ardite

congetture del cosiddetto socialismo utopistico piuttosto che alle ferree leggi del materialismo storico, ribadendo perciò una continuità tra l'umanitarismo scapigliato e felicemente indeterminato dell'esordio e l'apparente ortodossia del romanzo operaio del '50.

Da *Pane duro* a *Tutta la verità* Micheli guadagna nel controllo e nella gestione della sua magmatica espressività, ma per ciò stesso perde molto di quella *naïveté* estrosa e disperata; e si direbbe che nell'arco della tetralogia c'è tutto il Neorealismo: dallo stato nascente anarchico ed esuberante al *rappel à l'ordre* imposto dalla tradizione o dal partito. La storia, anch'essa più lineare e rettilinea, è quella d'un ingegnere che, in una Napoli tetra, piovosa e polverosa, una Napoli di fabbriche e popolo che rimanda al precedente *Tre operai* di Carlo Bernari e prefigura il successivo *Il mare non bagna Napoli* di Anna Maria Ortese, passa dal lavoro aziendale mortificante e subalterno alla scoperta entusiasmante dell'autogestione, condividendo con gli operai in un'operosa cooperativa l'ideazione e l'elaborazione di un'innovativa fresatrice: «Non di rado mi accadeva di commuovermi. Vedevo grandi tavole, progetti che mi colmavano il cuore di tenerezza e di orgoglio. Avevo avuto ogni sorta di disgrazie, ma ero pronto a perdonare. Non volevo più litigare col mondo».

Il protagonista di *Pane duro*, che non faceva che lamentarsi di non poter fare quel che avrebbe voluto, si risolve in questo Attilio di *Tutta la verità*, che nel lavoro condiviso e liberato finalmente verifica che «l'uomo è felice del suo lavoro [...] se è libero di fare quello che egli sente di fare»; e la "verità" da quello improduttivamente vagheggiata ora ha finalmente un nome, anzi una dimora che la custodisca e largisca. È la cooperativa («Qui era diverso. Qui ognuno sapeva la verità»), che è un piccolo *soviet* propizio a un amore acerbo per la ragazza Maria, ma anche e più alla voluttuosa contemplazione e cura della Macchina, la nuova fresatrice, vero e proprio oggetto erotico sottratto allo sgomento ottocentesco d'uno Zola per la *bête humaine* come pure alla dilettantesca idolatria di Marinetti e soci, addirittura battezzata dagli

operai (il suo nome è Bimba) e assunto da Micheli a protagonista ed emblema d'un mondo nuovo.

Ma quale mondo? Di "comunismo" qui nemmeno più si parla, il partito e il sindacato sono appena citati, e la coscienza di classe acquisita dal protagonista ha più il sapore di una felice anarchia che di un'esigente appartenenza. Il "pane duro" resta duro da conquistare e da difendere, ma se diviso in una laica eucarestia non è più un tormento o peggio un miraggio. Non così per gli operai della vecchia fabbrica, affamati da un durissimo sciopero e poi caricati da una polizia che ha a capo «l'uomo col nero cappotto», un feroce questore che è fratello gemello del fascista Cane Nero di *Uomini e no*, da Vittorini chiamato a incarnare il Male assoluto. Nel successivo eccidio perpetrato da quegli «assassini» perirà pure la sorella di Attilio, «l'ultimo anello che ancora mi teneva legato al passato».

Anche i cosiddetti neorealisti intendevano prima di tutto affrancarsi dal passato, e ad accomunare quella generazione può essere solo la spontanea e disordinata deflagrazione di racconti, memorie, inchieste, proclami, e di emozioni e speranze spicciamente tradotte in passabile letteratura, oppure passate attraverso il vaglio dello stile generosamente offerto dalle generazioni precedenti: dagli scrittori più anziani, che non sdegnarono di confondersi in quella mischia, non dai coetanei che dal culto della letteratura o del cinema erano passati alla politica militante, abdicando a quei generosi furori e a quelle sorprendenti metafore per ridurli a un fascio di rigide prescrizioni, né ai critici che li fiancheggiavano discettando di realismo e controrealismo e somministrando condanne e assoluzioni.

Il Neorealismo non disponeva certo di un canone, di un codice da seguire, di una poetica da condividere, perciò pensare a Silvio Micheli come a un "irregolare" a causa della sua debordante espressività o della sua nebulosa ideologia sarebbe un errore, perché quegli scrittori furono tutti "irregolari", per loro e nostra fortuna. E allora forse può dirsi davvero, come mi suggeriva mezzo secolo fa Salvatore Battaglia, che la loro aspirazione era di «trovare nell'empiria una salvezza

momentanea, una piccola minima frazione di verità, che fosse un seme di lavoro se non di fiducia, di ricerca se non di risultato».

Antonio Di Grado

La notte, il nero e l'alcool nelle prose spagnole di Vittorio Bodini

Gli studi approfonditi sulla figura di Vittorio Bodini (Bari, 6/01/1914-Roma, 19/12/1970) che si sono succeduti dalla seconda parte del secolo scorso fino ai giorni nostri rivelano un'identità multiforme, un artista non solo della parola ma un vero esperto d'immagine, pittura, architettura e antiquariato. La sua nota e intensa attività di traduttore della letteratura spagnola in italiano e le relative opere pubblicate, tra le altre *Teatro* di Federico García Lorca (1952), il *Don Chisciotte* di Cervantes (1957), numerose poesie di Rafael Alberti, Pedro Salinas e Vicente Aleixandre, sono da considerarsi ancora oggi un modello per gli esperti del campo traduttologico. Allo stesso tempo fu un grande poeta, ma questo suo aspetto fu sempre poco illuminato a causa del suo incessante e ben più conosciuto lavoro di traduttore.

Ancora meno, forse, delle sue raccolte poetiche, come *La Luna dei Borboni* (1952), *Dopo la Luna* (1956), *Metamor* (1967), si ricordano gli scritti in prosa, dai romanzi a una serie di racconti, elzeviri, articoli di giornale «contagiati da un'estrema sensibilità letteraria»[1]. Eppure si tratta di una parte molto rilevante della produzione artistica e della stessa vita del poeta salentino, che seppe canalizzare sotto varie forme l'amore verso la scrittura, il cui obiettivo era la «conoscenza e l'esplorazione di sé»[2].

In particolare, questo studio intende mettersi in viaggio attraverso le prose spagnole di Bodini, raccolte nella pubblicazione postuma chiamata *Corriere Spagnolo* (Lecce, Besa Edizioni, 2013), sottolineando l'importanza fondamentale della tappa in terra iberica (1946-1949), così come sosteneva il suo amico e collega Oreste Macrì, quando diceva che la dimora madrileña «riattivò e formalizzò l'ancestrale-inerte sostrato salentino»[3]. I temi delle prose spagnole «compongono difatti un taccuino di viaggio, in cui la progressiva esplorazione del paese straniero va

---

[1] L. ISERNIA, *Vittorio Bodini prosatore*, Ravenna, Longo Editore, 2005, p. 8.
[2] Ivi, p. 7.
[3] O. MACRÌ, *Introduzione* a V. BODINI, *Poesie* (1939-1970), Milano, Mondadori, 1972, p. 76.

di pari passo con la riscoperta della propria terra, che diventa il termine fisso di raffronto e di verifica delle impressioni bodiniane»[4]. Pubblicati in momenti diversi su quotidiani e settimanali, questi viaggi nel viaggio confermano la spiccata competenza e un'accesa originalità di Bodini nel genere del reportage narrativo-giornalistico, anche se «del reportage tradizionale lo scrittore leccese accetta solo apparentemente le convenzioni»[5]. L'opera, come è possibile intuire, affronta gli aspetti più caratteristici della Spagna, quali il flamenco, le corride, i *serenos*, i combattimenti tra galli, le processioni della *Semana Santa*. L'interesse di Bodini, però, non è rivolto a questi aspetti in quanto normali manifestazioni del folclore spagnolo, che altri già hanno narrato, ma

in quanto gli permettono di scoprire l'altra faccia della Spagna, la sua dimensione invisibile e sconosciuta. Spesso, anzi, esse sono un semplice pretesto per penetrare «nell'intimo colore» di quella nazione, alla ricerca del suo «spirito nascosto», per usare un'espressione di García Lorca che diverrà la guida ideale di Bodini in questa ricognizione della realtà profonda del paese iberico[6].

La nostra intenzione in questa sede è quella di rileggere il *Corriere Spagnolo* applicando alcuni filtri specifici, andando nel profondo dell'analisi narrativo-simbolica, facendo emergere tre aspetti che sino a ora sono stati poco approfonditi da parte della critica. Facciamo riferimento allo spazio della "notte", in cui si sviluppano gran parte delle prose bodiniane; il colore "nero", aspetto cromatico che ritorna frequentemente a descrivere molte delle realtà e dei sentimenti presenti nelle narrazioni; in ultima battuta, un altro tratto caratteristico che marchia fortemente l'esperienza artistica e sociale di Bodini in Spagna è l'"alcool". Questi tre elementi compongono qui un mosaico originale degli spazi e dei sentimenti, delle suggestioni

[4] A. L. GIANNONE, *Momenti della prosa di Bodini. II. Il Corriere Spagnolo (1947-1954)*, in *Le terre di Carlo V. Studi su Vittorio Bodini*, Atti dei convegni di Roma (1-3 dic. 1980), Bari (9 dic. 1980), Lecce (10-12 dic. 1980), a cura di O. Macrì, E. Bonea e D. Valli, Collana di testi e ricerche «IL NOVECENTO», vol. V, Galatina, Congedo Editore, 1984, pp. 351-93.
[5] V. BODINI, *Corriere spagnolo*, a cura di A. L. Giannone, Nardò, Besa Editrice, 2003, p. 11.
[6] *Ibidem.*

e delle visioni, che il viaggio nel profondo della realtà spagnola fa emergere. L'obiettivo di questo studio è la lettura in prospettiva etnografica della realtà vissuta dall'autore, «assumendo cioè la pagina letteraria come documento della cultura tradizionale»[7]. Gli elementi utilizzati come filtri narrativi sono i mezzi per «riconoscere la funzione del dato popolare nella letteratura, in quanto aspetto rilevante del significante, per giungere ai significati assegnatigli dagli autori in coerenza con la loro poetica»[8]. Bodini «osserva, scruta, indaga e si chiede la ragione di ciò che vede. Rielabora poi sempre tutto attraverso un processo d'interiorizzazione e di graduale traslitterazione, utilizzando un alfabeto che è, in definitiva, letterario e poetico»[9]. Risulta evidente che l'esperienza di spaesamento e straniamento che vive Bodini non è altro che ciò che da sempre appartiene al viaggio, il quale «si configura allo stesso tempo come scoperta e riconoscimento […] la sensazione del viaggiatore è di vedere "in un modo nuovo cose che mi sono note"»[10].

La rilettura del *Corriere Spagnolo* attraverso queste categorie è una confessione del desiderio di Bodini, poeta-viaggiatore, di scendere negli inferi, di intraprendere un viaggio tra le cose che stanno sul fondo, azioni e convinzioni del mondo vissuto. La notte, il nero e l'alcool permettono in questo senso la riscoperta delle sue radici meridionali, più precisamente salentine, della sua terra d'origine, che diventa, dopo un primo momento in cui vengono esaltate le differenze tra i due paesi e le due culture, «termine di raffronto e di verifica delle sue impressioni»[11]. Questi filtri concedono a Vittorio Bodini di vedersi allo specchio, di recuperare la dimensione invisibile e sconosciuta della Spagna e di conseguenza del suo Salento, fino a quel momento non capito, vissuto come una sorta di peso, non degno di essere raccontato.

---

[7] A. BUTTITTA, E. BUTTITTA, *Antropologia e letteratura*, Collana «Nuovo Prisma», n. 96, Palermo, Sellerio Editore, 2018, p. 144.
[8] *Ibidem.*
[9] L. ISERNIA, *Vittorio Bodini prosatore*, op. cit., p. 50.
[10] P. FASANO, *Letteratura e viaggio*, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1999, p. 40.
[11] V. BODINI, *Corriere spagnolo*, op. cit., p. 9.

Bodini meditò molto su quale fosse la funzione, a metà degli anni ’40 dello scorso secolo, della letteratura e degli stessi intellettuali, protagonisti di una realtà mutata com’era quella italiana dopo la Seconda guerra mondiale. L’esperienza di inoltrarsi nell’anima profonda spagnola presuppone una fase di riflessione e di rinnovamento del suo messaggio poetico. Questa situazione

ripropone la doppia natura di Ulisse, di viaggiatore-narratore: i tanti disagi del viaggio contano poco, se la «distanza dalla patria» è condizione della «esaltazione poetica», e quest’ultima trasforma le esperienze, le visioni, le avventure del viaggio in una «riserva di felicità»[12].

Certamente la felicità di Bodini è da porre in relazione con il contesto socio-politico dell’epoca, un regime franchista nel pieno del suo potere e censura. Il poeta salentino era un convinto antifascista, combattuto da «forze e spinte centrifughe, che [diedero] vita ad ardite ‘terze pagine’ che facevano risuonare in provincia i nomi di Proust, di Joyce, di Kafka»[13]. L’esperienza poetica, letteraria e culturale di Vittorio Bodini va di pari passo con la coscienza politica e l’impegno civile durante anni non semplici in Spagna. Ecco che il rapporto con il paese che lo accoglie

diventa negli anni successivi sempre più intenso, starei per dire “organico” nel senso che, pur strutturandosi su piani diversi, persegue l’obiettivo di richiamare gli ideali di libertà del popolo spagnolo, dando voce a quella cultura critica che matura all’interno del regime e diffondendolo e traducendo le principali opere delle vittime della dittatura[14].

Questa mescolanza di sentimenti contrastanti e situazioni culturali (ricordiamo che Bodini era un insofferente a ogni tipo di costrizione) conduce Bodini a guardare

---

[12] P. FASANO, *Letteratura e viaggio*, op. cit., p. 42.
[13] L. ISERNIA, *Vittorio Bodini prosatore*, op. cit., p. 34.
[14] A. L. DENITTO, *Bodini e la battaglia contro la dittatura franchista negli anni Sessanta*, in *Vittorio Bodini fra Sud ed Europa (1914-2014)*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Lecce-Bari 3, 4, 9 dicembre 2014, Tomo I, a cura di A. L. Giannone, Nardò, Besa Editrice, 2017, pp. 258-73.

le cose con stupore nuovo. In Spagna, come scrisse in una sua poesia, «trova il *suo* Sud»[15], quel termine di paragone, quel tassello mancante che gli permette di «penetrare nell'«intimo colore» di quella nazione, alla ricerca del suo «spirito nascosto»[16]. È intenzione di questo studio, alla luce di quanto presentato sinora come premessa che contestualizza il lavoro, far emergere come i filtri applicati della notte, del nero e dell'alcool si rincorrano, si uniscano, si mescolino, caratterizzando fortemente l'impalcatura scenografico-simbolica che sta dietro alle prose di *Corriere Spagnolo*. Si procederà, quindi, all'esposizione di alcuni dei racconti di Bodini, legando gli aspetti presi in esame, riportando frammenti dei testi e contestualizzandoli, tentando di dare un senso a queste catene concettuali che ritornano nei capitoli.

Capo d'anno a Puerta del Sol

Particolarmente significativo di come i concetti di notte, nero e alcool siano collegati, e si sfidino quasi in un combattimento corpo a corpo, è la lettura del primo racconto: *Capo d'anno a Puerta del Sol*. Bisogna specificare che Vittorio Bodini era un grande esperto di pittura, un critico d'arte autodidatta, recensore di molte mostre pittoriche. Sonia Schilardi ci ricorda la sua presenza durante le esposizioni dei «conterranei e amici Mino delle Site e Lino Suppressa, alle personali di Giuseppe Capogrossi, Giovanni Omiccioli e Sante Monachesi a Roma»[17]. La critica rinviene modelli e influenze pittoriche nelle prose bodiniane, come per esempio «gli azzurri di Chagall»[18] fino «al nero di Rouault»[19]. Stando a ciò, è significativo riportare che questo scritto venne intitolato *Capo d'anno con Goya* nella rivista «Libera Voce»[20]: infatti

[15] V. BODINI, *Corriere spagnolo*, op. cit., p. 10.
[16] Ivi, p. 11.
[17] S. SCHILARDI, *I cromatismi nell'opera di Vittorio Bodini*, in *Vittorio Bodini fra Sud ed Europa (1914-2014)*, op. cit., pp. 322-36.
[18] Ivi, p. 323.
[19] *Ibidem*.
[20] Cfr. V. BODINI, *Corriere spagnolo/Capo d'anno con Goya*, in «Libera voce», a. V, 1947, n. 2.

la realtà viene osservata ancora in prevalenza attraverso il filtro della illustre tradizione artistica spagnola, e continui sono i riferimenti alle opere di Goya e Vélazquez, nel tentativo di un più immediato coinvolgimento dei lettori, ai quali lo scrittore si rivolge spesso direttamente con la seconda persona plurale[21].

Allo stesso modo, sottolineando il forte interesse di Vittorio Bodini per la pittura, anche Luca Isernia sostiene che «il riferimento al pittore spagnolo starebbe ad indicare proprio l'estrema tensione espressionistica dei cittadini iberici, colti nella fantasmagoria della notte in piazza, nella loro disumana deformazione, frutto, a sua volta, di una lacerante disperazione dell'anima»[22]. Questo racconto è un ottimo esempio per capire come si uniscono i tre concetti di notte, nero e alcool; infatti, la *Noche Vieja* (termine che indica l'ultimo giorno dell'anno) risulta essere il primo contatto, impatto, scontro addirittura, con la realtà demoniaca e traumatizzante spagnola. L'atteggiamento di Bodini rispetto a quanto vive a Madrid l'ultimo giorno dell'anno è di distacco e di differenziazione rispetto al suo paese d'origine, l'Italia. L'autore, di fronte al movimento folle della gente in piazza che pare sconvolta e priva di senno, paragona questi momenti alle scene carnevalesche di Goya. Si rivolge, quindi, al lettore, chiedendogli di immaginarsi «questa folla dall'aspetto disumano che si muove, che si agita, scompostamente, correndo, se trova il posto per farlo, e anche se non lo trova, e urlando, suonando trombette, battendo nacchere, tamburi, utensili da cucina»[23]. Una notte a cui non partecipano le signore spagnole, sottolinea Bodini all'inizio del racconto; più in generale, dice che «le signore spagnole non escono di casa la notte: se lo fanno per qualche evenienza insolita, i loro passi e gesti sono esagitati o al contrario rigidi e fatali […] Se incontrate di notte delle signore eleganti e sicure di sé, e ne incontrerete, non illudetevi: non sono *señoras de bien*»[24].

Possiamo dedurre quindi, sin dal primo capitolo del *Corriere Spagnolo*, che la notte identifica uno spazio ben preciso nella cultura spagnola, o perlomeno nella visione del viaggiatore-narratore Bodini in Spagna. Infatti, il genere letterario del

---

[21] A. L. GIANNONE, *Momenti della prosa di Bodini. II. Il Corriere Spagnolo (1947-1954)*, op. cit., p. 374.
[22] L. ISERNIA, *Vittorio Bodini prosatore*, op. cit., pp. 50-51.
[23] V. BODINI, *Corriere spagnolo*, op. cit., p. 43.
[24] Ivi, p. 42.

reportage narrativo, a cui può essere ascritto questo taccuino di viaggio, ha la caratteristica intrinseca di essere la prima pennellata (per rimanere in tema pittorico) che lo scrittore dà del luogo visitato e percepito. La notte come momento riservato a una determinata fascia di popolazione, la notte come luogo distante dalla trasparenza del giorno, in cui emergono le paure e le angosce, dove si manifestano esuberanze ed eccessi, come quello descritto per la festa della *Noche Vieja*. Un turbinio di gente che pare perdere il senno, si spoglia delle inibizioni del giorno e si lancia nella confusione di corpi che puntano dritto alla trasgressione, alla mescolanza. Nello spazio buio della ragione, un momento cupo e nero come la notte, emerge il principale responsabile di questo atteggiamento oltranzista, che porta verso uno stato deformato, ovvero l'alcool e i suoi effetti. Bodini racconta che

> passavano di mano in mano le bottiglie di anice, spuntavano bottiglie di anice e di vino da ogni tasca; la cadenza del *raqueteo* e delle nacchere si faceva ossessiva, e si cominciava a vomitare […] Cominciarono le risse: volavano bottiglie, i tamburelli, infilati con forza nelle teste, restavano appesi al collo come gorgiere[25].

Dal nero della notte Bodini ci fa capire che emerge una gioia che metteva paura, descrizione di un «fondo oscuro dell'anima, in pieno *capricho*»[26].

Notti di Spagna

Un'altra notte madrileña, del tutto differente rispetto a quanto presentato in *Capodanno a Puerta del Sol*, è quella che viene descritta nel racconto *Notti di Spagna*, in cui cambiano del tutto le scene e il registro stilistico della prosa. Protagonista è di nuovo la notte e le sue tinte cupe, un terreno scomodo da attraversare ma indispensabile per Bodini, intento a perdersi nello strato più profondo della vita spagnola, così mutevole. Infatti cambia il vestito della notte che ci viene

[25] Ivi, p. 44.
[26] *Ibidem.*

presentata, dedicata ad alcuni strani mestieri, come per esempio quello del "sereno". Antonio Lucio Giannone afferma infatti che

> al clamore assordante, al chiasso infernale, al turbinio parossistico di gesti urla movimenti della gran folla festante di Madrid, fa riscontro il glaciale silenzio delle notti spagnole, squarciato, di tanto in tanto, dalle terribili grida dei *serenos* e dei ciechi che vendono i biglietti della lotteria, simili a latrati di cani nelle notti di plenilunio[27].

Il riferimento alle notti di luna piena (la luna fu uno dei simboli principali per García Lorca e di conseguenza per Bodini in *La luna dei Borboni*) e alle urla dei *serenos* e dei ciechi conduce inevitabilmente al parallelismo con il mondo della licantropia. Come narra l'antica leggenda indiana, una mamma lupo, avendo smarrito il piccolo, chiese più luce per ritrovarlo, ululando proprio alla luna. Ecco che le grida incessanti e assordanti di questi "vagabondi" per i vicoli di Madrid, *serenos* e ciechi, sembrano essere dirette alla luna, con la speranza di avere anche loro più luce, ovvero di poter ricevere ascolto, di poter essere utili e di lavorare. Nella descrizione che dà Bodini possiamo scorgere questa doppia vita dei protagonisti, vittime di una metamorfosi che avviene dal giorno alla notte, come i licantropi. Racconta Bodini che

> passa il *sereno* tutta la notte gelando, sotto la neve o la pioggia, durante gli inverni che in regioni come la Castiglia sono ben più rigidi dei nostri, ad aprire porte ad ogni chiamata, ricevendo una mancia che si aggira in media sui due *reali* (cinquecento libre all'incirca)[28].

Il tempo della notte rivela quello che il trambusto del giorno nasconde: è questa la condizione dei venditori ciechi di biglietti della lotteria nazionale. Le loro urla di notte sono come lame affilate, la luce del giorno nasconde gran parte della loro

---

[27] A. L. GIANNONE, *Momenti della prosa di Bodini. II. Il Corriere Spagnolo (1947-1954)*, op. cit., p. 376.
[28] V. BODINI, *Corriere spagnolo*, op. cit., p. 50.

presenza, mentre nel nero della notte trovano il momento giusto per angosciare le anime dormienti delle città, con urla acute e tormentose, presagio di un nero che non è solo l'assenza di luce, ma la vera paura della Morte, stigmatizzata al massimo nella cultura spagnola. A tal proposito Bodini sostiene che le urla aguzze e sottili di questi uomini sono «il verso luttuoso e presagio di sventura delle Arpie virgiliane»[29].

Flamenco

Ritorna la notte che accompagna le narrazioni spagnole di Bodini, ritornano i canti, i balli, le grida e le suppliche, gli sfoghi. Da questo racconto possiamo già trarre una conclusione circa la «comprensione degli spagnoli di dare sfogo al tormento delle loro anime […]»[30]. Il modo con cui manifestano questo intimo sentimento è evidentemente proprio il flamenco. Bodini, già in apertura di racconto, rinnova la scenografia: l'ambientazione notturna viene riproposta e inquadra lo sviluppo delle azioni, il continuo peregrinare del poeta-viaggiatore che intende perdersi tra le maglie fitte dell'oscuro che caratterizza questo rito. Il flamenco riconduce inevitabilmente al nero della notte, al nero mistero aggrovigliato nel cuore di ballerini e cantanti, di musicisti e di chi, come Bodini, naviga nel mare dell'incertezza, ritrovando anche in questa situazione uno specchio della realtà salentina, nodi culturali e storici che tengono insieme il cuore pulsante dell'Andalusia con la terra arida del Sud d'Italia. Bodini, accompagnato dal grande ballerino di flamenco José Greco (curiosa la storia di questo italiano, illustre referente del flamenco in tutto il mondo) mette subito le cose in chiaro: l'artista con cui si accompagna il poeta sostiene che «il flamenco non è né un canto né un ballo, è una cosa della loro anima»[31]. In modo molto lucido e preciso, Luca Isernia, in *Bodini Prosatore*, riprendendo quanto dice l'autore salentino subito dopo l'affermazione di Greco, afferma che

[29] Ivi, p. 51.
[30] L. ISERNIA, *Vittorio Bodini prosatore*, op. cit., p. 52.
[31] V. BODINI, *Corriere spagnolo*, op. cit., p. 53.

il ballo Andaluso è assimilato al canto dei carrettieri salentini nella notte, un canto che Bodini ricorda di aver udito da bambino. Le ragioni di quel canto sono comuni a madrileni e leccesi. Bodini ne rintraccia origini e genesi. Intuisce esservi nel flamenco, quanto in quei canti lamentosi dei salentini, la speranza di esorcismo di pene antiche, e da ultimo Bodini fa risalire quello storpiare le canzoni dei carrettieri a remote discendenze arabe, alla lorchiana presenza "del moro che tutti noi portiamo dentro"[32].

Il parallelismo con le urla del precedente capitolo è netto: questi uomini deliranti attraversano il nero della notte, il silenzio e la cecità della notte, e le loro urla sono ululati alla luna affinché possa alleviare le loro pene, le fatiche e le ferite di una vita pesante e carica, come i carretti che sono obbligati a portare di notte a causa del caldo soffocante del giorno. Cercano di allontanare la durezza del lavoro che è toccato loro in sorte con canti e urla smorzate dal dolore della mansione. Ed è evidente che

come le grida dei *serenos* e dei ciechi della lotteria, infatti, anche il canto dei carrettieri pugliesi e le urla lamentevoli degli ubbriachi e dei braccianti meridionali, che ritornano a casa di notte e storpiano per disperata necessità marcette e inni militari, hanno per Bodini qualcosa di angoscioso e di indecifrabile[33].

È proprio il ricordo della fanciullezza che fa tornare in mente a Bodini uno dei tanti canti che riusciva a percepire durante la notte, alzandosi dal letto, ascoltando attentamente: il canto in questione era *Faccetta Nera*, inno fascista che però Bodini al tempo non riconosceva; infatti

in quegli anni tornai a sentire qualche altra volta quel lamento; chi lo cantava erano ubriachi nella notte, o braccianti di ritorno a sera dai campi. Nessuno sapeva che cosa fosse, pareva un gergo segreto di cui alcuni avevano la chiave e altri no. E io dicevo ridendo: Staranno cantando la Marcia reale o l'Inno di Garibaldi[34].

---

[32] L. ISERNIA, *Vittorio Bodini prosatore*, op. cit., p. 52.
[33] A. L. GIANNONE, *Momenti della prosa di Bodini. II. Il Corriere Spagnolo (1947-1954)*, op. cit., p. 376.
[34] V. BODINI, *Corriere spagnolo*, op. cit., p. 53.

Questo racconto, riletto con i filtri selezionati, ci fa capire l'intimo desiderio di Bodini di poter aprire una breccia nel mondo spirituale e culturale spagnolo. Il suo intento, come è stato possibile sinora intuire, è quello di scoprire la *Spagna nera*, «così restia a farsi guardare dallo straniero e che parte degli spagnoli vorrebbe aborrire o tenere segreta, come si fa con un vizio»[35]. È lo stesso Bodini che cerca di dare una definizione di *Spagna nera*, nel suo contributo *Lazarillo de Tormes*, su «La Gazzetta del Mezzogiorno»[36]: «È Spagna nera tutto ciò che è popolare, cioè spagnolo, nelle sue manifestazioni più caratteristiche. Spagna nera l'Andalusia, il flamenco, il titanismo, e Spagna nera la chitarra e i canti popolari assistiti da una densa grazia poetica»[37]. Anche l'amico di Bodini Oreste Macrì afferma che l'intenzione di scendere nel segreto del mondo popolare spagnolo è la volontà di farsi coinvolgere emotivamente e passionalmente «col paese e nel lare iberico di Américo Castro […] nelle fibre del sanguigno, orgiastico, isterico, inconscio singolo e collettivo»[38].

Un paradiso per Hemingway

In questo racconto Vittorio Bodini presenta alcuni dubbi riguardanti la reale conoscenza da parte degli spagnoli dei libri di Ernest Hemingway: in particolare, sono due i punti sui quali lo scrittore salentino pare avere delle riserve, ovvero l'uso-abuso di alcool dei personaggi spagnoli descritti dall'autore americano, e la figura della donna spagnola, la sua psicologia e la comprensione della stessa. La nostra attenzione, è evidente, si focalizza sul primo aspetto, che mette Bodini in uno stato di incomprensione e di diffidenza rispetto alle descrizioni alcoliche di Hemingway: l'autore di *Corriere Spagnolo* sostiene che

[35] L. ISERNIA, *Vittorio Bodini prosatore*, op. cit., p. 54.
[36] Cfr. V. BODINI, *Lazarillo de Tormes*, in «La Gazzetta del Mezzogiorno», 1951.
[37] L. ISERNIA, *Vittorio Bodini prosatore*, op. cit., p. 54.
[38] Cfr. O. MACRÌ, *Poesia grafica di Vittorio Bodini*, in «L'albero», fasc. XX, 1974, n. 51.

non avevo nulla in contrario che i personaggi di Hemingway bevessero tanto, ma mi pareva che l'autore, inserendo nel costume spagnolo sue private abitudini di giornalista americano, venisse a dare al lettore indicazioni sbagliate sulla Spagna. Ebbene, debbo ricredermi: non ci sarà altro paese in cui andare bevucchiando di qua e di là rappresenti un piacere più grato e fantastico[39].

Più avanti Bodini continua dicendo che «persino a Madrid, nascosto fra le pieghe delle più importanti vie del centro, vi è un intero quartiere dove non v'è porta che non sia d'una taverna e ogni taverna una tappa del più comodo e delizioso dei viaggi»[40]. Stando a queste considerazioni circa l'iniziale scetticismo di Bodini sul particolare costume degli spagnoli di essere grandi bevitori, risulta interessante riflettere su uno degli aspetti più importanti del concetto di viaggio, ossia quello del pregiudizio. Bodini, leggendo Hemingway, sviluppa una determinata idea del popolo spagnolo, così come accade per ogni lettura che porti con sé una descrizione o una visione personale dell'autore su certi popoli, usi o costumi. Molto probabilmente ciò che mancava a Bodini era l'esperienza diretta del viaggio, che gli ha fatto, nel caso dell'alcool, confermare la visione data da Hemingway. Chiarendo il concetto, le nostre idee sugli altri hanno una base culturale legata

allo spirito dei popoli, il carattere delle razze, il temperamento delle nazioni, e altre considerazioni nate dall'antropologia, dai racconti di viaggio, dalla filosofia politica, ma anche da una specie di consolidato buon senso popolare […] Andare da qualche parte equivale, per la maggior parte del tempo, a esporsi all'incontro coi luoghi comuni associati da sempre alla destinazione prescelta[41].

Per questo motivo l'esperienza spagnola di Bodini, la decisione di abbandonarsi al colore locale, è frutto della precisa volontà di crearsi una propria idea di quel popolo. Grazie a questa inclinazione, l'atteggiamento di Bodini, leggendo Hemingway, è di onestà intellettuale, perché attende la possibilità del viaggio per

[39] V. BODINI, *Corriere spagnolo*, op. cit., p. 58.
[40] *Ibidem.*
[41] M. ONFRAY, *Filosofia di viaggio, Poetica della geografia*, trad. it. di L. Toni, Milano, Adriano Salani Editore, 2017 (ed. orig.: *Théorie du voyage: poétique de la géographie*, Paris, Librairie Générale Française, 2007), p. 53.

costruirsi la propria idea, confermando o demolendo le convinzioni che altri autori, in altri momenti storici, hanno dato della stessa realtà. Il viaggio ha questa forte connotazione personale; i luoghi e le persone, pur rimanendo gli stessi, cambiano agli occhi e al cuore del viaggiatore: è ciò che è successo a Bodini, il quale non si è fermato alla descrizione consegnata dai romanzi di Hemingway, ma ha voluto andare a verificare di persona determinati usi e costumi. Bodini conferma quanto è stato detto, poiché «mi occorse di fare delle riserve, prima che mi recassi in Spagna»[42]. Prosegue con alcune considerazioni sui romanzi di Hemingway: «il diluvio di bevute che vi consumano i suoi personaggi, entrando e uscendo da un bar all'altro. Le parole dei dialoghi sguazzano nell'alcool come scarpe bagnate nella pioggia […]»[43]. Michel Onfray, in *Filosofia del viaggio*, conferma che

> esiste una via di mezzo, che presuppone un'arte del viaggio ispirata al prospettivismo nietzschaino: nessuna verità assoluta, ma verità relative, nessuna unità di misura ideologica, metafisica od ontologica con cui misurare le altre civiltà, nessuno strumento comparativo che imponga la lettura di un luogo attraverso i punti di riferimento di un altro, ma la volontà di lasciarsi riempire dal liquido locale, alla maniera dei vasi comunicanti[44].

Bodini prosegue descrivendo l'architettura delle taverne di Madrid, i patii in stile, le mattonelle multicolori, le tappezzerie e le varie stampe. Poi, passa a un'analisi attenta e comparatistica delle tipologie di vini spagnoli e italiani, prova della volontà (e del piacere!) d'immergersi nella realtà che va scoprendo. Bodini è un attento osservatore, utilizza tutti i sensi, scrive con i sensi, amplificando al massimo la propria percezione dell'intorno. Apparentemente sembrerebbe che si lasci andare al folclore tipico spagnolo, ma in realtà le sue descrizioni sono acute e profonde: il tipico gli serve come porta di accesso per scendere nel profondo della mentalità segreta del paese che lo ospita. In riferimento al vino, l'autore afferma che

[42] V. BODINI, *Corriere spagnolo*, op. cit., p. 58.
[43] *Ibidem.*
[44] M. ONFRAY, *Filosofia di viaggio, Poetica della geografia*, op. cit., p. 55.

i vini di qui assai poco hanno in comune coi nostri, i quali, in fondo, anche quelli che passano per i più traditori, sono concilianti e amano la tavola e i cibi, o in difetto di questi ultimi le carte da gioco, e a un certo punto si ritirano discretamente davanti al sonno. I vini spagnoli sono sottili e irrequieti e non tollerano altra compagnia fuorché quella di ciò che qui viene chiamato 'l'aperitivo' e dovrebbe chiamarsi al contrario: una quantità di cosine che vengono servite in un piattino a scelta a ogni bevuta[45].

Bodini vive soprattutto la notte, la scrittura degli episodi è figlia di riflessioni notturne, del silenzio insonne che lo accompagna. Non fa distinzioni nemmeno questa prosa: a confessarlo è sempre l'autore, che conferma di aver scritto quelle note alle quattro di notte. Risulta importante per Bodini la scenografia dei suoi racconti, brevi e intensi cortometraggi, potremmo definirli, che comprimono in poche righe, seppur sempre in modo chiaro, tratti salienti per il consolidamento della sua poetica. Alla fine, come anticipato, Bodini dà ragione al collega Hemingway circa il gran bere spagnolo:

Si beve in piedi, e in piccolissime quantità: un *chato* è una misura aurea, un bicchiere di vermut. Si beve d'un fiato e si esce, e si entra a bere in un altro posto. Questo lo scopersi per intuito, la prima volta. Dopo due ore che rincorrevo quel paradiso bacchiano, alternando, avido di conoscenza, Montilla e Jerez, Manzanilla e Moriles, mi diedi con la mano alla fronte: «Ma allora, ha ragione Hemingway!»[46].

Un inglese a Madrid

Come volete che vada? Va come a S. Quintino, che invece delle campane suonava a messa coi tegoli. Vorrei bere un cognac, e trovarmi con la barba rasata; un altro cognac, ed essere vestito di blu a righine bianche; un altro, e trovarmi a Madrid, e star seduto su uno sgabellino al banco del *Molinero* o del *Chicote*, e dire al barman: «Mi dia un cognac»[47].

---

[45] V. BODINI, *Corriere spagnolo*, op. cit., p. 59.
[46] *Ibidem.*
[47] Ivi, p. 70.

Le notti di Vittorio Bodini sono descritte senza filtri, liberando la coscienza e vivendo appieno quello che gli succede attorno. Quella del poeta salentino è un'immersione, un'immedesimazione con il corpo culturale spagnolo. In *Un inglese a Madrid* Bodini comunica la propria partecipazione e la passione a questo spazio notturno, dove fa le conoscenze più bizzarre, ma certamente anche le più interessanti. Si alza il sipario su un *set* di personaggi che il giorno non prevede, il nero del flamenco e delle luci soffuse dei locali, i segreti delle cocotte (prostitute) si uniscono al delirio e alla potenza evocativa dell'alcool, strumento estetico e artistico per generazioni di scrittori e artisti in genere. Da un bar all'altro, i cafè si trasformano di sera in luoghi d'incontro e di condivisione, di follia e stravaganza. Questo è il caso in cui Bodini fa amicizia con un tale John, conosciuto proprio al Chicote, che l'autore menziona a più riprese come uno dei bar che

> ha creato nelle cantine uno dei più completi musei di vini e liquori d'ogni parte del mondo, con la partecipazione di inviati speciali spagnoli e stranieri che frequentano il bar […] non è raro che si scoprano con emozione i vini più oscuri del proprio paese, quelli che si credeva d'essere in pochi a conoscere […][48].

La sensazione che accompagna la lettura di queste prose è quella di una vera compenetrazione del viaggiatore-narratore con il luogo che frequenta. È ciò a cui fa riferimento Claudio Magris, quando sostiene che «la meta del viaggio sono gli uomini; non si va in Spagna o in Germania, ma fra gli spagnoli o fra i tedeschi»[49]. Anche l'intuizione guida Bodini nella sua avventura spagnola, quell'idea di essere sulla strada giusta per riscoprire la propria terra e riscoprirsi come autore e intellettuale del suo tempo, dopo anni e anni di varie esperienze in movimenti culturali differenti, città e ideologie. La Spagna è uno di quei luoghi «che incantano perché, già la prima volta, risultano familiari, quasi un luogo natio. Conoscere, è

[48] Ivi, p. 71.
[49] C. MAGRIS, *Infinito viaggiare*, Milano, Mondadori, 2019, p. XX.

spesso, platonicamente, riconoscere, è l'emergere di qualcosa magari ignorato sino a quell'attimo ma accolto come proprio»[50].

Leggendo il contributo di Giovanni Caprara *Tra la Sicilia e la Spagna, un trattato sull'impostura. «L'antimonio» di Leonardo Sciascia*[51], questa visione viene confermata anche per ciò che riguarda l'opera di un altro autore, anch'egli amante della Spagna, e in più amico e collega di Bodini, proprio Leonardo Sciascia. In *Ore di Spagna*, lo scrittore siciliano sostiene che

> andare per la Spagna è, per un siciliano, un continuo insorgere della memoria storica, un continuo affiorare di legami, di corrispondenze, di «cristallizzazione». E bastano i nomi: di paesi, di strade. Che sembra sentirli suonare, nella lontana eco del tempo, dalla voce dei banditori, il viceré duca d'Ossuna, il viceré duca di Medinaceli, il viceré duca di Maqueda, il viceré marchese di Villena […][52].

L'incontro con John è per Bodini l'ennesima esperienza che, seppure guidata dal caso, lo riporta a quello specchio culturale che la Spagna è dell'Italia. Infatti, racconta dei brindisi che venivano dedicati all'Italia da parte di John, un inglese la cui presenza in Spagna Bodini ignorava. Si narra di vari incontri, delle ubriacature, dei comportamenti molesti tenuti da questo John che «spingeva la gente, si faceva posto a urtoni, dando fastidio, rovesciando i bicchieri»[53]. Incontri apparentemente senza senso, scollegati dalla realtà, dalle logiche, come la «generazione perduta»[54] dei giovani americani in *Fiesta* (1926) di Hemingway: parevano protagonisti di un gioco, una conoscenza distaccata e definita solamente dai ripetuti appuntamenti di Bodini con John nei bar di Madrid. Fino a scoprire, da un amico di Bodini, che quel tale di nome John viveva anch'egli una doppia vita, o perlomeno indossava una maschera: «Quello – disse Charles L. – è il nostro migliore specialista di diritto internazionale.

---

[50] Ivi, p. XXI.
[51] G. CAPRARA, *Tra la Sicilia e la Spagna, un trattato sull'impostura. "L'antimonio" di Leonardo Sciascia*, in «Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras», Vol. 38, Nº 1-2, 2015, pp. 111-31.
[52] L. SCIASCIA, *Ore di Spagna*, Roma, Contrasto, 2016, p. 95.
[53] V. BODINI, *Corriere spagnolo*, op. cit., p. 72.
[54] Cfr. E. HEMINGWAY, *Fiesta*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1981.

Il *Foreign Office* manda sempre lui dove c'è da risolvere qualche questione inestricabile»[55].

Miele d'Italia e limoni di Spagna

Con questo racconto Bodini torna tra le anime segrete del nero del flamenco, vivendo lo spirito e il sangue gitano che scorre tra i ballerini e i *cantaores*. Questo è il caso di Silverio Franconetti, «il più grande *siguiriyero* dei suoi tempi, e oggi viene ricordato come il 'divino Silverio' con un attributo che non deve dividere se non con Lope de Vega e col torero Manolete»[56]. Celebrato dallo stesso Federico García Lorca, viene riportata la poesia del granadino da parte di Vittorio Bodini:

Fra italiano
e flamenco
come avrà cantato
quel Silverio!
Il denso miele d'Italia
con il limone di Spagna […][57].

Bodini torna sul tema del flamenco con una potenza inaudita. L'autore percepisce un'aura attorno alla figura di Franconetti, d'origini italiane, notando che «essere italiano non vuol dire nulla, è un ostacolo in più, e lo dimostra quell'intruglio di miele e limone, contro ogni intenzione di Federico»[58]. Capiamo quindi, attraverso l'esempio dell'amico di Bodini, un *siguiriyero* chiamato El Pili, che i lamenti che accompagnano l'esibizione di flamenco, sono «un sismografo capace di registrare il flusso di sentimenti aggrovigliati, del fascio di paure, delle tristezze e delle passioni

[55] Ivi, p. 73.
[56] Ivi, p. 74.
[57] V. BODINI, *Corriere spagnolo*, op. cit., p. 74.
[58] Ivi, p. 75.

risalenti a lui da un ipocentro posto nelle cavità terrene»[59]. Ciò che vuole ispezionare l'autore è quella pasta nera, gonfia di segreti e tenebre, che risiedono nelle notti e nelle note di flamenco che si alzano dalla terra, facendo tremare la conosciuta paura della morte che avvolge tradizionalmente l'ambiente spagnolo: è la *Spagna nera* «che una buona metà della Spagna aborre profondamente e cerca di tenere occulto agli stranieri e a sé stessa come un vizio segreto»[60]. L'ambientazione è quella delle notti afose *madrileñe*, soffocate dai vicoli e dagli occhi delle persone; i locali e i bar sembrano isole, porti dentro i quali salvarsi o spazi di delirio in cui mettere a nudo la propria persona: Bodini ricorda l'amico El Pili, il cui nome

> non sorpassa quel rettangolo di trenta o quaranta taverne che s'aprono solo di notte, a contatto di gomito, nel cuore di Madrid, in straducce che la maggior parte dei madrileni scansa, passate le sette di sera, come la sede stessa dell'Avversario. Lì egli canta a noleggio per industriali catalani o turisti stranieri avidi di colore, in salette riservate, ma non tanto che fra un'ora e l'altra della notte non vi sguscino dentro altri gitani per accompagnarlo con le palme e far aumentare sul tavolo il numero delle bottiglie vuote[61].

Vicoli bui, il nero della notte che allontana la gente, quasi fosse un divieto uscire per addentrarsi nella notte spagnola, dove le taverne e i bar invitano a consumare; specchio dell'azzardo e del presagio del nero della morte, che torna con la sua cupezza in queste prose e nei pensieri di Bodini. Questi atteggiamenti sembrano quasi esorcizzare la presenza incombente e inevitabile della morte stessa. Proprio a questo fa riferimento Antonio Lucio Giannone, quando sostiene che «viene affacciata l'ipotesi dell'esistenza di una comune radice di morte e di oscuro pericolo che starebbe alla base del flamenco e della corrida»[62]. Bodini, guidato dalla presenza-assenza di García Lorca, è consapevole di trovarsi di fronte a situazioni che assumono una diversa natura, tradiscono la loro ultima identità, si modificano. Bodini nelle notti spagnole penetra le cose per dar loro un'anima, riconoscendo loro una

---

[59] L. ISERNIA, *Vittorio Bodini prosatore*, op. cit., p. 53.
[60] V. BODINI, *Corriere spagnolo*, op. cit., p. 75.
[61] *Ibidem*.
[62] A. L. GIANNONE, *Momenti della prosa di Bodini. II. Il Corriere Spagnolo (1947-1954)*, op. cit., p. 380.

dinamicità e una vita segreta che muta di continuo. Ciò a cui assiste Bodini è quello che, per certi versi, afferma Italo Calvino quando sostiene che

> la realtà del mondo si presenta ai nostri occhi multipla, spinosa, a strati fittamente sovrapposti. Come un carciofo. Ciò che conta per noi nell'opera letteraria è la possibilità di continuare a sfogliarla come un carciofo infinito, scoprendo dimensioni di lettura sempre nuove[63].

È interessante quanto sostiene Calvino poiché il presente studio nasce proprio dalla curiosità di rileggere il *Corriere Spagnolo* affidandosi ai numerosi piani narrativi e simbolici che costruiscono la struttura della raccolta. In questo caso il pretesto del flamenco ci conduce in stanze e ambienti poco considerati precedentemente, atteggiamenti e abusi visti come tabù, come qualcosa da allontanare, da purificare. Bodini sceglie di farne parte, di essere protagonista fra i protagonisti per avvicinare il lettore alla comprensione dei molti aspetti trattati, che spesso rimangono legati a giudizi superficiali e a tratti esotici, facendone perdere l'essenza.

Ritratto di Don Giovanni

Il nero della sera che cala sulla città di Madrid, il due novembre e la fobia di Fina, amica di Bodini, per la morte. Bodini decide di passeggiare da solo verso il cimitero di San Isidoro, all'imbrunire. Altra ambientazione cupa e tetra, legata alla volontà dell'autore di ritornare ancora su queste tematiche, come gli aspetti più importanti della sua esperienza spagnola. Questi trasformano la base poetica sulla quale successivamente edifica i suoi migliori lavori in versi. Accompagnando virtualmente la passeggiata serale di Bodini, ci ritroviamo di fronte al «più pauroso tramonto che mai avessi veduto»[64]. Pare confermata l'ipotesi che questo studio porta

[63] I. CALVINO, *Perché leggere i classici*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2010, p. 216.
[64] V. BODINI, *Corriere spagnolo*, op. cit., p. 88.

avanti, ovvero che le taverne, i bar, gli spettacoli e l'abuso di alcool al loro interno si trasformano in luoghi franchi, dove rifugiarsi e trovare quelle distrazioni che allontanano i pensieri cupi che si vivono all'esterno, tra i vicoli bui delle città, tra le urla e i deliri dei *serenos* e dei ciechi, che riportano con la mente l'autore ad antichi ricordi salentini. Bodini si serve di questi momenti per descrivere «il categorico rifiuto dei morti da parte degli spagnoli, l'isolamento assoluto da cui sono circondati i defunti in Spagna […]»[65].

Bodini intravede un lume in lontananza uscendo dal cimitero; è un locale affollato da uomini intenti a giocare a carte, con visi inquieti e tenebrosi. Anche qui si esorcizzano i pensieri neri della sera, bevendo. Così descrive il suo ingresso nel bar:

> Sospeso il gioco, taverniere e avventor osservavano senza una parola il nuovo venuto. Chiesi del vino. "Ne abbiamo solo di rosso". "Va bene rosso". M'empì un bicchiere di liquido amaro e corrotto. È la sola volta che io non abbia potuto vuotare un bicchiere di vino in Spagna. Pagai. "*Buenas noches*". Non rispose nessuno[66].

Così, tra gli odori di cibo arrostito, i ciechi della lotteria, il sapore del vino bevuto d'un fiato e le ragazze dagli occhi neri, Bodini comincia a camminare. Possiamo dedurre dal suo atteggiamento, che si adagia e si conforma agli usi spagnoli, una certa inquietudine, che si ritrova in alcuni comportamenti che gli spagnoli assumono. Prosegue il suo girovagare fino a un teatro: è il 2 novembre e in ogni città e villaggio sperduto della Spagna si recita il Don Giovanni.

La luna e Pedro Domecq

Basta citare la prima parte di questo racconto per evidenziare, ancora una volta, la commistione di notte, nero e alcool con cui abbiamo analizzato e riletto l'intero *Corriere Spagnolo.* Si percepiscono l'esigenza e la naturalità di Bodini nel raccontare

---

[65] A. L. GIANNONE, *Momenti della prosa di Bodini. II. Il Corriere Spagnolo (1947-1954),* op. cit., p. 384.
[66] V. BODINI, *Corriere spagnolo*, op. cit., p. 90.

la sua esperienza a partire da un lessico preciso, da riferimenti altrettanto attenti e puntuali, in cui i filtri selezionati si mescolano, creando momenti allegorici di vita quotidiana. L'autore si lascia trascinare da questo vortice di simbologia che egli utilizza per descrivere il profondo dell'anima spagnola. In questo caso Bodini si trova in Andalusia, dalle parti di Jerez de la Frontera, provincia di Cadice. L'incipit del racconto, come detto, è rivelatore:

A Jerez sarebbe stato meglio andarci su cavallucci arabi, al piccolo trotto. Il sole, già invisibile, era presente più che mai nel cielo d'un alcool verdino, che spumava sugli orli arricciolati della valle. Tremolavano incerti degli alberelli e il calice della sera continuava a splendere […] Che fossimo presso Jerez pareva doversi indovinare da quella ebbrezza frizzante dell'aria e il suo verde da spirito troppo recentemente distillato […][67].

Risulta palese che la descrizione dell'arrivo a Jerez, di sera, quando il nero comincia a calare, è strutturata attraverso una scelta lessicale che appartiene al mondo vinicolo, dell'alcool più in generale. Bodini è consapevole di essere ospite di una famosa terra di vini e distillati, e per questo anticipa il corpo centrale del racconto con una descrizione dai numerosi riferimenti vitivinicoli. L'autore trova il piacere di abbandonarsi all'elencazione dei prodotti di questa terra: è diventato un esperto grazie alla frequentazione di taverne e amici spagnoli. Questa è la Spagna distante e appartata di Bodini, lontano dai centri, è l'Andalusia dei colori, delle donne e del vino. Infatti, quest'ultimo risulta essere «causa di insolite alterazioni della coscienza. Esso favorisce incontri fantastici, fantastiche trasfigurazioni»[68]. Bodini, esperto, intravede subito alcuni stabilimenti vinicoli

a cui Jerez deve la sua gloria: Terry, Bobadilla, Osborne, Del Mérito, Gonzales Byass, Domecq, l'aristocrazia dei vini e dei cognac spagnoli. Ma soprattutto Domecq. Pedro Domecq emerge su tutti come

[67] Ivi, p. 93.
[68] L. ISERNIA, *Vittorio Bodini prosatore*, op. cit., p. 58.

una specie di Goffredo di Buglione; lo mette Lorca al seguito della Vergine, fra le gerarchie celesti scese in soccorso della città dei gitani che la Guardia Civile ha messo a ferro e fuoco[69].

Lorca, il Virgilio di Bodini, inserisce il cognac Domecq in una sua poesia, ma Bodini non intuisce il perché, o meglio cerca di farsi un'idea seguendo i segreti della sua poesia. Eppure, si sente in dovere di riportare questo fatto perché l'autore salentino vuole rivivere l'intensità lorchiana, seguire i passi del suo maestro, punto di riferimento di una poetica che scava nel profondo dell'umano, quasi a portare alla luce segreti e misteri. Il vino a cui si appella Bodini è l'anima di chi vive quei luoghi, «piena di contraddizioni d'intime dissonanze svarianti dalla perversità ai più delicati ritegni»[70]. La lettura del racconto rivela che l'assunzione del vino nel locale di *Pepito* è come una pozione per Bodini, viene rapito ed è egli stesso che afferma: «non ero io a berlo, ma era piuttosto come se mi bevesse; gli orli del bicchiere su cui posavano con avidità le mie labbra erano le sue labbra posate sugli orli di me bicchiere»[71]. Un «capovolgimento e scambio di bevitori e bevuti», sostiene Luca Isernia, aggiungendo che «è la Spagna, in altre parole, che lo assorbe, lo fagocita nelle sue viscere»[72]. I sensi si allentano all'assumere il vino, vengono ribaltati i piani razionali e Bodini vede in questo una sorta di via di fuga dal reale. L'autore, gustando i famosi uccelletti di *Pepito*, afferma che «il Jerez mi dava una mano»[73]. Torna il buio della sera, gli effetti dell'alcool cominciano a farsi sentire e Bodini, nel nero andaluso, scorge donne vestite di nero, presagi di morte. Ebbro si incammina per la città che, se prima era ordinata e precisa, ora è un «luogo animato da presenze mutevoli ed ambigue»[74]. L'autore è catturato dall'anima della Spagna, è ciò che vuole, è il motivo per cui ha intrapreso il viaggio: l'intuizione che accompagna l'artista-viaggiatore si rivela in queste pagine. Attraverso l'ignoto e l'incertezza cerca la propria casa, il suo posto nel mondo, un'identità che però è formata da tanti aspetti, anche contrastanti tra loro.

[69] V. BODINI, *Corriere spagnolo*, op. cit., p. 93.
[70] Ivi, p. 95.
[71] *Ibidem*.
[72] L. ISERNIA, *Vittorio Bodini prosatore*, op. cit., p. 59.
[73] V. BODINI, *Corriere spagnolo*, op. cit., p. 93.
[74] L. ISERNIA, *Vittorio Bodini prosatore*, op. cit., p. 59.

Questa caratteristica rimanda agli studi e ai concetti sul territorio del Mediterraneo, così diverso culturalmente ma simbolo di un'unità che risiede proprio nelle differenze. È quel «pluriverso» a cui fanno riferimento Franco Cassano e Danilo Zolo in *L'alternativa mediterranea*[75]: Bodini, nel suo viaggio mediterraneo

si sente, nello stesso momento, nell'ignoto e a casa, ma sapendo di non avere, di non possedere una casa. Chi viaggia è sempre un randagio, uno straniero, un ospite; dorme in stanze che prima e dopo di lui albergano sconosciuti, non possiede il guanciale su cui posa il capo né il tetto che lo ripara[76].

Spaesato dagli effetti dell'alcool, Bodini racconta come cambia la percezione del luogo attorno a sé:

Attraversavo la piazza barcollando, e cercavo di scansare la folla che mi veniva sopra da tutte le parti. Quanta gente a Jerez. Pareva una cittadina, un paese razionale e pulito, e invece s'era mostruosamente moltiplicata. La gente di moltiplicava trasformandosi; ma non tanto bene che io non riuscivo a riconoscere qualcuno […] Vidi anche degli arabi che penetrati di soppiatto nella città, e ora confusi fra la folla non aspettavano che la notte per impadronirsene con un colpo di mano. Un'ombra mi chiamò per un vicolo […][77].

Si potrebbe sostenere che queste narrazioni siano il prodotto di una semplice e comune sbronza e che l'autore abbia voluto rendercene partecipi. Secondo le intenzioni di questo studio, però, possiamo affermare che è volontà di Bodini di prender parte a questi momenti, di farsi rapire, per conoscere e conoscersi. Il viaggio si fa rivelazione, è un viaggio attraverso il diverso che diventa familiare e si trasforma in specchio per capire chi siamo veramente. Vivere questa diversità mediterranea equivale a spogliarsi delle tante strutture che Bodini si porta dietro (ricordiamo le

[75] Cfr. F. CASSANO, D. ZOLO, *L'alternativa mediterranea*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2007.
[76] C. MAGRIS, *Infinito viaggiare*, op. cit., p. X.
[77] V. BODINI, *Corriere spagnolo*, op. cit., pp. 95-96.

numerose adesioni ai movimenti della sua epoca: Futurismo, Ermetismo, Surrealismo) e riconoscersi in questo incontro-scontro di cui è protagonista.

Conclusioni

La selezione di alcuni dei racconti contenuti in *Corriere Spagnolo* di Vittorio Bodini e la relativa analisi, applicando i filtri della notte, del nero e dell'alcool, sono stati utili per comprendere l'esigenza dell'autore salentino di essere parte e protagonista di uno spazio-tempo culturale e artistico che andava cambiando. Il contesto storico-sociale europeo, un'Italia che cercava di ripartire curando le ferite di un ventennio di dittature e guerre, unito ai numerosi esempi di rinascita culturale, furono senza dubbio le motivazioni che spinsero Vittorio Bodini a chiedersi quale fosse il ruolo dell'intellettuale e, più in generale, quale fosse il ruolo della letteratura.

Un periodo di forti tensioni e cambiamenti lo portò ad aderire a numerose correnti ideologiche, fino a seguire il suo amore per la Spagna, supportato dall'intensa attività di traduttore della letteratura spagnola. Il rapporto con numerosi protagonisti del mondo culturale spagnolo dell'epoca e la possibilità di trasferirsi a Madrid per un periodo rafforzarono il legame fra la sua terra, il Salento, e la Spagna. Come già anticipato nell'analisi dei racconti, l'iniziale rifiuto di essere figlio di un Sud considerato provincia e non degno di appartenere alla storia sociale e culturale dell'Italia fu successivamente ribaltato, grazie alla scoperta di una Spagna che era lo specchio della realtà che Bodini aveva vissuto nel proprio paese. Ritrova quei nodi culturali e storici che legano le due terre in uno scambio continuo di similitudini e di differenze, di contraddizioni e di segreti che fanno parte di un preciso mondo meridionale, colmo di simbologia. Proprio la simbologia ha guidato le intenzioni di questo studio: infatti, i filtri della notte, del nero e dell'alcool hanno permesso a Bodini di penetrare attraverso il racconto nelle dinamiche sociali e culturali, ritrovandosi protagonista.

La rilettura di quest'opera ci ha permesso di studiare in modo più attento il genere del diario-reportage di viaggio come un vero e proprio «documento storico, e quindi antropologico»[78]. La scrittura di viaggio permette, infatti, di fotografare e comprendere la realtà in un momento storico preciso. Ed è ciò che ha fatto Bodini con questi scritti spagnoli: è riuscito a trovare il modo per riscoprire la centralità di una poetica "sudista" e, allo stesso tempo, consegnare ai lettori la visione di un determinato spaccato culturale. La rilettura di *Corriere Spagnolo* ripropone ciò che ha sostenuto Pino Fasano: «L'esperienza antropologica del viaggio segue esattamente [questo] percorso: allontanamento dal noto e dal familiare, confronto con l'altro e il diverso, e, attraverso questo confronto, conquista dell'identità, visione di sé»[79].

Il presente studio intende gettare le basi per strutturare una ricerca futura che unisca due campi specifici: quello della scrittura di viaggio e l'analisi antropologica che ne deriva. Le realtà vissute dall'autore salentino hanno permesso di descrivere un mondo fatto di usi e costumi, sentimenti e paure, segreti e sogni. Anche l'antropologo Antonino Buttitta ha affermato:

> Quale antropologo, ma anche sociologo, storico ha restituito la società russa o centro e sudamericana, di un preciso tempo, come Gogòl e Tolstoj, Carpentier e García Márquez? Nessuno può sostenere che, leggendo le loro pagine, non si apprenda della condizione, dei sentimenti, dei pensieri e degli atti di quelle realtà umane più di quanto studi e saggi ci abbiano mostrato[80].

Quindi, prendendo come esempio le narrazioni spagnole di Vittorio Bodini, possiamo affermare che la metafora del viaggio e della scrittura del viaggio «è divenuta per le scienze umane uno strumento essenziale entro cui ripensare una modernità che, proprio per l'estrema mobilità, è stata definita 'liquida', 'globale', 'in viaggio'»[81].

---

[78] A. BUTTITTA, E. BUTTITTA, *Antropologia e letteratura*, op. cit., p. 24.
[79] P. FASANO, *Letteratura e viaggio*, op. cit., p. 10.
[80] A. BUTTITTA, E. BUTTITTA, *Antropologia e letteratura*, op. cit., p. 26.
[81] L. MARFÈ, *Introduzione*, in ID., *Sulle strade del viaggio. Nuovi orizzonti tra letteratura e antropologia*,

In conclusione, risulta interessante vedere come questi scritti, a distanza di oltre settant'anni, possano servirci per ampliare l'analisi del genere della letteratura di viaggio, aiutandoci nella comprensione dell'evoluzione dello stesso genere e inserendolo in quella che viene chiamata

'*spatial turn*', che basi l'esame della complessità del mondo contemporaneo sulle sue dinamiche territoriali. Le trasformazioni che hanno investito l'idea, le pratiche e le rappresentazioni del viaggio nella tarda modernità appaiono così il terreno ideale per comprendere un'epoca in cui il rapporto tra l'uomo e lo spazio va assumendo forme nuove, in larga misura imprevedibili[82].

Lorenzo Cittadini

Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2012, p. 17.

[82] Ivi, p. 18.

Calvino e Marcuse: un inatteso dialogo
Ipotesi di lettura del Cavaliere inesistente

Dopo un periodo iniziale durante il quale ho creduto in un genere di realismo oggettivo, ho capito che se si voleva dire qualcosa, incluso qualcosa che avesse a che fare con la società italiana e con la sua storia, era necessario o guardare dentro se stessi o esprimere i meccanismi sociali per mezzo di rappresentazioni che potevano benissimo non essere realistiche nel senso tradizionale del termine[1].

Con questa dichiarazione resa nel 1985 a Gregory Lucente Italo Calvino, ad oltre trent'anni di distanza dai fatti, sintetizza i motivi e il senso della sua scelta in favore della rappresentazione fiabesca, scelta che lo vede arrovellarsi ed operare per tutti gli anni '50. Anni complessi per lo scrittore sanremese, durante i quali vengono al pettine tanti nodi irrisolti non soltanto del suo operare nella e con la scrittura, ma anche della sua partecipazione al mondo, e quindi della sua posizione politica e della sua ideologia; tali nodi trovano scioglimento definitivo soltanto nei mesi successivi all'intervento dei carri armati su Budapest, evento che già Romano Luperini[2] aveva individuato quale cesura entro un secondo Novecento giunto prestissimo a un cambio di rotta che per Calvino si configura tanto come rinuncia all'attività politica (le sue dimissioni dal PCI datano 7 agosto 1957)[3] quanto come affrancamento da una sorta di "dovere del realismo" (di marca zdanovista) che egli sempre sentì costrittivo, e da cui in verità era già più volte evaso al momento della sua uscita dal partito.

Perché per questo Calvino (come pure per quello che verrà) la questione centrale è sempre quella dello sguardo, del punto di vista, della specola attraverso la

---

[1] I. CALVINO, *Intervista di G. L. Lucente*, in «Contemporary literature», a. XXVI, n. 3, luglio 1985, poi in «Nuova corrente» (trad. di Mario Boselli), a. XXXIV, n. 100, gennaio-giugno 1987, pp. 377-78.

[2] Il valore del 1956 quale cesura nella storia letteraria italiana è consacrato dalla ripartizione in volumi scelta da Romano LUPERINI per il *Manuale di letteratura. Vol. 3* (Firenze, Palumbo, 2006) curato assieme a Pietro CATALDI e Lidia MARCHIANI. Sul tema si veda anche *Al bivio del '56. Letteratura, cultura, critica*, a cura di Sandro De Nobile, Chieti, Solfanelli, 2016.

[3] I. CALVINO, *Lettera di dimissioni dal P.C.I.*, in «L'Unità», 7 agosto 1957, ora in *Saggi. 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, tomo II, p. 2189.

quale l'io narrante, o il personaggio su cui questo si focalizza, osserva la materia; e la materia, dagli sguardi calviniani sovente strabici, spesso divergenti, mai scontati, riceve un'illuminazione che rappresenta appieno quel senso di straniamento che costituisce uno degli specimen della letteratura, e che trova in Calvino uno dei propri maestri.

Lo sguardo straniato, che è già di Pin nel *Sentiero dei nidi di ragno*, spesso fornisce alle storie calviniane una patina fiabesca anche laddove non crederemmo di trovarla, come ad esempio nei racconti apparentemente realistici di *Ultimo viene il corvo*: come dimenticare, ad esempio, il terrore fantastico che pervade l'avventura di Binda, inseguito dall'immaginario soldato-orco Gund? Come non ripensare al viaggio favoloso, quasi verneriano, nelle viscere della terra dell'uomo gettato nel Culdistrega? Come non ricordare, ancora, il disteso tono fiabesco che permea la storia del ragazzo che spara ad ogni cosa che vede, così, solo per gioco? E come non richiamare alla memoria, infine, l'immagine di una natura giusta e punitiva, la quale, attraverso gli affilati artigli di un gatto selvatico, si vendica dei soprusi dei tedeschi?[4].

È una tensione, quella di Calvino nei confronti della fiaba e della fantasia, che lo scrittore ha dunque sempre sentito fortemente, ma che soltanto nei primi anni '50 viene a completa maturazione, esprimendosi non più esclusivamente attraverso una cifra stilistica fiabesca (ancora presente, ad esempio, in questi anni, nella favola allegorica *La formica argentina*), bensì tramite precise e coerenti strutture narrative che si rifanno direttamente al genere "fiaba".

Parliamo de *Il visconte dimezzato*, romanzo scritto di getto nell'estate del '51, quasi come reazione di rigetto nei confronti del lavoro dei mesi precedenti, incentrato su *I giovani del Po*, abortito romanzo realista che segna il fallimento in tal senso di uno scrittore bisognoso di altri percorsi.

Il visconte dimezzato sarà la prima pagina della trilogia intitolata *I nostri antenati*, che caratterizza la nuova era della letteratura calviniana, dominata

---

[4] Cfr. rispettivamente *Paura sul sentiero*, *Uno dei tre è ancora vivo*, *Ultimo viene il corvo* e *Il bosco degli animali*, in I. CALVINO, *Ultimo viene il corvo*, Torino, Einaudi, 1949, ora in ID., *Romanzi e racconti*, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Milano, Mondadori, 1991, vol. I, pp. 246-52, 272-79, 266-71, 280-87.

dall'interesse per la fiaba, interesse all'interno del quale non può essere dimenticato lo sforzo filologico intrapreso dallo scrittore tra il '54 ed il '56, finalizzato all'edizione delle *Fiabe italiane*.

La scelta della fiaba non rappresenta per Calvino una fuga dalla realtà, bensì l'acquisizione di un metodo che possa fornire alle idee dello scrittore una griglia puntuale nella quale inserire simboli ed immagini, in modo da ottenere una rappresentazione la più possibile razionale dei temi che più gli stanno a cuore.

Per Calvino, per il Calvino sempre razionalista, figlio di scienziati e dalla formazione scientifica egli stesso, la favola è espressione di razionalità, ricerca di precisione nelle immagini e nelle idee, slancio illuministico dell'intelletto umano, perfetta realizzazione in letteratura della fortunata formula di Romain Rolland, mediata da Gramsci e divenuta fondamentale per il mondo ideale dello scrittore sanremese:

> Intelligenza, volontà: già proporre questi termini vuol dire credere nell'individuo, rifiutare la sua dissoluzione. E nessuno più di chi ha imparato a porre i problemi storici come problemi collettivi, di masse, di classi, e milita tra coloro che seguono questi principi, può oggi imparare quanto vale la personalità individuale, quanto è in essa di decisivo, quanto in ogni momento l'individuo è arbitro di sé e degli altri, può conoscerne la libertà, la responsabilità, lo sgomento. I romanzi che ci piacerebbe di scrivere o di leggere sono romanzi d'azione, ma non per un residuo di culto vitalistico o energetico: ciò che ci interessa sopra ogni altra cosa sono le prove che l'uomo attraversa e il modo in cui egli le supera. Lo stampo delle favole più remote: il bambino abbandonato nel bosco o il cavaliere che deve superare incontri con belve e incantesimi, resta lo schema insostituibile di tutte le storie umane, resta il disegno dei grandi romanzi esemplari in cui una personalità morale si realizza muovendosi in una natura o in una società spietate. I saggi che più ci stanno oggi a cuore sono nell'arco che va da Defoe a Stendhal, un arco che abbraccia tutta la lucidità razionalista settecentesca. Vorremmo anche noi inventare figure di uomini e di donne pieni d'intelligenza, di coraggio e d'appetito, ma mai entusiasti, mai soddisfatti, mai furbi o superbi[5].

Quindi la fiaba, come rappresentazione della realtà che muove da un punto di vista privilegiato, rappresenta per Calvino il codice migliore per trasporre sulla carta la propria visione del mondo, salvaguardandone la coerenza dagli inghippi della

[5] I. CALVINO, *Il midollo del leone*, in «Paragone», n. 66, giugno 1955, ora in ID., *Saggi. 1945-1985*, op. cit., tomo I, pp. 23-24.

rappresentazione realistica, senza per questo rinunciare a un rapporto vivo con le cose, con la storia:

> [...] ogni qualvolta Calvino dà l'impressione di evadere, o di retrocedere addirittura in epoche ormai tramontate da un pezzo, il suo intento è di afferrare, da un punto di vista privilegiato (quello dell'osservatore che sta in alto), tutta la complessità dei rapporti sociali, politici, e infine morali della realtà che gli sta intorno, che lo preme dappresso nell'atto di scrivere[6].

Per Calvino, dunque, «la "distanza" della favola vuole essere […] salvaguardia dell'utopia e della ragione»[7]; addirittura, il fiabesco in lui si pone su un piano di rivoluzionarietà superiore rispetto a quello occupato dal realismo, soprattutto quando questo si fa sterile schiavo dell'oggettività, rinunciando alla funzione immaginativa, e in quanto immaginativa rivoluzionaria, della letteratura:

> La letteratura rivoluzionaria è sempre stata fantastica, satirica, utopistica. Il "realismo" porta di solito con sé un fondo di sfiducia nella storia, una propensione verso il passato, reazionaria magari nobilmente, conservatrice magari nel senso più positivo della parola. Potrà mai darsi un realismo rivoluzionario? Finora non abbiamo esempi abbastanza probanti. Il realismo socialista in Unione Sovietica è nato male, soprattutto perché ha avuto per padre putativo uno scrittore decadente e misticheggiante come Gor'kij[8].

Quindi, per Calvino, la rinuncia al realismo e il passaggio al romanzo fantastico (passaggio peraltro tutt'altro che definitivo) non rappresenta l'abbandono degli ideali che avevano innervato la sua letteratura definibile neorealistica, bensì la conservazione di essi in una forma più funzionale alla loro intima energia:

> La tensione che la realtà storica ci aveva trasmesso andò presto afflosciandosi. Da tempo navighiamo in acque morte. Di quel nostro primo raccontare potevamo cercar di salvare la fedeltà alla realtà storica,

---

[6] G. BONURA, *Invito alla lettura di Calvino*, Milano, Mursia, 1981, p. 71.
[7] R. LUPERINI, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Loescher, 1981, p. 764.
[8] I. CALVINO, *Risposte a 9 domande sul romanzo*, in «Nuovi Argomenti», a. VII, nn. 38-39, maggio-agosto 1959, ora in ID., *Saggi. 1945-1985*, op. cit., tomo II, p. 1527.

afflosciandosi in essa, o la fedeltà a quel piglio, a quella carica, a quell'energia. Con i romanzi fantastici ho cercato di tener vivo appunto il piglio, l'energia, lo spirito, cioè – credo – la cosa più importante[9].

Non sono mancate, in passato, veementi accuse di disimpegno nei confronti dello scrittore, accuse provenienti perlopiù da parte dei critici organici al PCI, come, ad esempio, Carlo Salinari, legato a un'idea di impegno che non sa prescindere dal realismo:

La sua fantasia si rifugia nella favola per pigrizia, perché questa è la chiave con cui gli riesce facile aprire la porta della letteratura: il suo impegno morale e ideale, invece, quella ricerca dell'uomo totale che lo caratterizzava agli inizi, si va a poco a poco illanguidendo[10].

Tale critica non coglie come la scelta per il fantastico, per un'allegoria che superi anche il fiabesco, sia anche il prodotto di una precisa sconfitta storica (la *debacle* del Fronte Popolare e l'instaurarsi del potere democristiano), la quale, di necessità, mette in discussione tutto un complesso di valori faticosamente costruito negli anni della Resistenza, trascinandosi via pure le stesse forme letterarie che, spesso ostentando una fiducia incondizionata nei confronti del divenire della storia, di quegli stessi valori si erano imbevute:

Quegli intellettuali che avevano scelto la Resistenza e conquistato così una qualche fiducia nell'uomo nuovo, capace di intervenire nel sociale e dominarlo, deposte le armi, si erano cullati nell'illusione che la libertà conquistata con le lotte partigiane non avesse ormai più bisogno di difensori. Ma, all'inizio degli anni Cinquanta, la sinistra, dopo il cambiamento di rotta del governo De Gasperi, assisteva impotente allo spegnersi delle sue illusioni, e al sorgere della minaccia di un totale annientamento. [...] Improvvisamente il fiabesco non sembra affermare abbastanza radicalmente la libertà del soggetto, né, per altro, indicare quale sia il nuovo nemico contro cui battersi. Il bisogno di una letteratura polemica, che combatta per rendere il sociale all'individuo, mette in crisi una forma che aveva espresso l'idillio tra uomo e storia. [...] lo scrittore cerca dapprima una nuova forma capace di reagire con prepotenza alla sconfitta, di risvegliare chi si lascia andare al pigro flusso degli eventi: la forma del Visconte dimezzato, l'allegoria[11].

---

[9] I. CALVINO, *Intervista di R. de Monticelli*, in «Il Giorno», 18 agosto 1959, ora come *Pavese, Carlo Levi, Robbe-Grillet, Butor, Vittorini, ...*, in ID., *Saggi. 1945-1985*, op. cit., tomo II, pp. 2717-18.
[10] C. SALINARI, *Preludio e fine del realismo in Italia*, Napoli, Morano, 1967, p. 345.
[11] C. CALLIGARIS, *Italo Calvino*, Milano, Mursia, 1973, pp. 32-33.

La scelta in favore dell'allegoria non affranca certo Calvino da talune recrudescenze, evidenti nell'impegno che lo scrittore profonde a favore di opere quali *La speculazione edilizia* o *La giornata d'uno scrutatore*, opere in cui però, paradossalmente, la rappresentazione realistica non fa che ampliare gli echi della crisi interiore dell'intellettuale, finendo per costruire storie che si accartocciano su di sé perché accartocciata su di sé è la situazione morale di un Calvino disorientato, un Calvino che invece nella fiaba, e nella chiarezza dei suoi segni, trova un più nitido indirizzo per la propria scrittura.

La fiaba, sia essa di stampo tradizionale o moderno, non rappresenta, dunque, per lo scrittore, un defilamento nei confronti della realtà e dei suoi problemi, bensì una trasposizione sul piano letterario di quegli stessi problemi, che ricevono dalla forza di una struttura formale geometrica e razionale una più incisiva rappresentazione: è solo in questo senso Calvino può affermare, a ragione, che «le fiabe sono vere»[12].

Il fatto che egli scelga la fiaba e la dimensione allegorica del racconto non significa affatto che rinunci all'impegno, che desista, perché ciò che conta è che la letteratura conservi la propria sostanza ideale, etica, politica, un "midollo" che la vivifichi e la fortifichi, non puntando alla semplice mimesi del reale, bensì a una trasfigurazione di esso in termini simbolici, che ne salvaguardino l'intima sostanza etica ed estetica:

Noi crediamo che l'impegno politico, il parteggiare, il compromettersi sia, ancor più che dovere, necessità naturale dello scrittore d'oggi, e prima ancora che dello scrittore, dell'uomo moderno. Non è la nostra un'epoca che si possa comprendere stando au dessus de la melèe ma al contrario la si comprende quanto più la si vive, quanto più avanti ci si situa sulla linea del fuoco. Ma non ci riconosciamo certo nel volontarismo espressionistico che inturgida le vene e il linguaggio in una spinta di lirismo irrazionale, quasi di mistica comunione con le forze collettive. Né ci riconosciamo di più negli esperimenti di una letteratura che con troppo ostentata modestia identifichi la sua funzione storica con quella esemplificativa e pedagogica. […] Noi pure siamo tra quelli che credono in una letteratura che sia presenza attiva nella storia, in una letteratura come educazione, di grado e di qualità insostituibile. Ed è proprio a quel tipo d'uomo e di donna che noi pensiamo, a quei protagonisti attivi della storia, alle nuove classi dirigenti che si formano nell'azione, a contatto con la pratica delle cose. La letteratura deve rivolgersi a quegli uomini, deve – mentre impara da

[12] I. CALVINO, *Introduzione a "Le fiabe italiane"*, ora in ID., *Sulla fiaba*, a cura di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 1996, p. 38.

loro – insegnar loro, servire loro, e può servire solo in una cosa: aiutandoli a esser sempre più intelligenti, sensibili, moralmente forti. Le cose che la letteratura può ricercare e insegnare sono poche ma insostituibili: il modo di guardare il prossimo e se stessi, di porre in relazione fatti personali e fatti generali, di attribuire valore a piccole cose o a grandi, di considerare i propri limiti e vizi e gli altrui, di trovare le proporzioni della vita, e il posto dell'amore in essa, e la sua forza e il suo ritmo, e il posto della morte, il modo di pensarci e non pensarci; la letteratura può insegnare la durezza, la pietà, la tristezza, l'ironia, l'umorismo, e tante altre di queste cose necessarie e difficili. Il resto lo si vada a imparare altrove, dalla scienza, dalla storia, dalla vita, come noi tutti dobbiamo continuamente andare ad impararlo[13].

Attraverso il fantastico, l'allegoria e la parodia questo Calvino traspone soprattutto il tema del dimidiamento e dell'alienazione dell'uomo contemporaneo, un tema affrontato, in quegli stessi anni, dalla Scuola di Francoforte; un tema che egli affronta non semplicemente riproducendone la *pars destruens*, ma indicando, attraverso i propri personaggi, «una nuova integralità»[14], la ricomposizione dell'uomo «mutilato» «che non può avvenire che nella favola»[15].

E se attraverso il monello ugonotto Esaù (nel *Visconte dimezzato*)[16] Calvino già additava, con Freud e Reich, e anticipando lo stesso *Eros e civiltà* di Marcuse, il carattere repressivo e coercitivo del capitalismo, che genera nell'uomo meccanismi di repressione e compensazione atti a ottenerne il totale asservimento, è nel *Cavaliere inesistente*[17] che egli rappresenta più plasticamente alcuni nodi filosofici, politici e ideologici che possiamo accostare alla coeva riflessione dei francofortesi, nello specifico a *L'uomo a una dimensione* di Herbert Marcuse[18], opera con la quale il romanzo calviniano pare avere maggiori consonanze.

Ovviamente nell'accostare le due opere sappiamo di forzare:

a) il carattere profondamente e sinceramente illuministico del substrato filosofico dello scrittore sanremese, che mal si concilia con l'attitudine prettamente

[13] I. CALVINO, *Il midollo del leone*, op. cit., pp. 20-22.
[14] C. CALLIGARIS, *Italo Calvino*, op. cit., p. 36.
[15] C. CASES, *Italo Calvino e il pathos della distanza*, in «Città Aperta», a. IV, n. 7-8, 1958, ora in ID., *Patrie lettere*, Torino, Einaudi, 1987, p. 55.
[16] I. CALVINO, *Il visconte dimezzato*, Torino, Einaudi, 1952, ora in ID., *Romanzi e racconti*, op. cit., vol. I, pp. 397-98.
[17] I. CALVINO, *Il cavaliere inesistente*, Torino, Einaudi, 1959, ora in ID., *Romanzi e racconti*, op. cit., vol. I, pp. 953-1064.
[18] H. MARCUSE, *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Boston, Beacon Press, 1964; in Italia *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, trad. di L. Gallino e T. GIANI GALLINO, Torino, Einaudi, 1967.

anti-illuministica (o meglio critica nei confronti dell'Illuminismo) della Scuola di Francoforte;

b) la semplice notazione filologica, che trova l'opera di Marcuse vedere la luce negli Stati Uniti soltanto nel 1964 e in Italia nel 1967, quindi ad almeno cinque anni di distanza dalla prima edizione del romanzo (1959).

Alla prima obiezione rispondiamo dicendo che, se è vero che Calvino, da buon razionalista, non può condividere l'impostazione apocalittica dei francofortesi, perché non ne condivide il pessimismo circa la pervasività assoluta della società capitalistica (come emerso, una volta di più, da una lettera a Giuseppe Falaschi di recente pubblicazione)[19], è altresì vero che, pur citando nei suoi saggi una sola volta Adorno[20], e mai Horkheimer e Marcuse, egli intesse per tutti i primi anni '60 un dialogo continuo con i pensatori della Scuola, cui si allude piuttosto chiaramente sia in *I beatniks e il «sistema»*[21] sia in *La sfida al labirinto*[22] sia in *L'antitesi operaia*, dove le analisi di questi filosofi vengono utilizzate per anatomizzare il capitalismo contemporaneo.

Ad esempio, quando in *L'antitesi operaia* Calvino parla della «spinta catastrofica propria del sistema, come tendenza a un cieco regno delle cose, sia nel senso d'un inferno produttivistico-tecnologico sia nel senso dell'inferno della distruzione atomica»[23], egli anticipa in qualche modo ciò che Marcuse dirà anni dopo circa la sostanziale irrazionalità del sistema capitalistico:

> E tuttavia questa società è, nell'insieme, irrazionale. La sua produttività tende a distruggere il libero sviluppo di facoltà e bisogni umani, la sua pace è mantenuta da una costante minaccia di guerra, la sua crescita si

[19] I. CALVINO, *Lettera a Giovanni Falaschi (Parigi, 4 novembre 1972)*, in G. FALASCHI, *Una lunga fedeltà a Italo Calvino. Con lettere edite e inedite*, Perugia, Aguaplano, 2019, pp. 58-63.
[20] I. CALVINO, *L'antitesi operaia*, in «Il menabò», n. 7, 1964, ora in ID., *Saggi (1945-1985)*, op. cit., tomo I, p. 132.
[21] I. CALVINO, *I beatniks e il «sistema»*, in «Le conferenze dell'Associazione Culturale Italiana», fasc. VIII, 1961-62, ora in ID., *Saggi (1945-1985)*, op. cit., tomo I, pp. 96-104.
[22] I. CALVINO, *La sfida al labirinto*, in «Il menabò», n. 5, 1962, ora in ID., *Saggi (1945-1985)*, op. cit., tomo I, pp. 105-23.
[23] I. CALVINO, *L'antitesi operaia*, op. cit., pp. 140-41.

fonda sulla repressione delle possibilità più vere per rendere pacifica la lotta per l'esistenza – individuale, nazionale e internazionale[24].

Tuttavia, se per Marcuse tale modello economico-sociale è talmente pervasivo e castrante «da domare le forze sociali centrifughe» con «capacità […] smisuratamente più grandi di quanto siano mai state»[25], per Calvino (discepolo della classica dialettica hegeliana e politicamente orientato in senso riformista) la spinta irrazionale del capitalismo è soltanto una delle forze in campo all'interno di una contrapposizione tutta da giocare in cui a contrastarla vi è «l'alleanza della spinta razionalizzatrice dello stesso sistema e della spinta razionalizzatrice della classe operaia»[26].

Alla seconda obiezione rispondiamo, invece, rimarcando il significato profetico della letteratura, di quelle illuminazioni che possono aprire scenari sul futuro, lanciando grida che saranno riecheggiate tempo dopo, in altre forme, ad esempio dal pensiero filosofico, capace di problematizzarle e sistematizzarle: si tratta di un dialogo a distanza che travalica le questioni filologiche, attenendo al sentire degli uomini, vieppiù quando questi agiscono, pensano e creano in contesti continuativi, al cospetto con i medesimi problemi.

Allora è bello sentirli dialogare, come sarà interessante ascoltare ciò che hanno da dirsi, a distanza, Italo Calvino, col suo *Cavaliere inesistente*, ed Herbert Marcuse, col suo *Uomo a una dimensione*.

In *La sfida al labirinto* Calvino disegna la società contemporanea come dominata da una tecnologia che la informa razionalmente prima ancora che gli uomini siano riusciti a costruire loro stessi un'opzione politica razionale che sappia contenerne le spinte disumanizzanti:

[24] H. MARCUSE, *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, op. cit., p. 4.
[25] *Ibidem*.
[26] I. CALVINO, *L'antitesi operaia*, op. cit., p. 141.

Ora siamo entrati nella fase dell'industrializzazione totale e dell'automazione. […] Ci siamo entrati molto prima d'avere un ordinamento razionale all'altezza della situazione (un sistema socialista mondiale); le macchine sono più avanti degli uomini; le cose comandano le coscienze; la società zoppica e inciampa da tutte le parti cercando di tener dietro al progresso tecnologico; lo sviluppo della tecnica e della produzione spingono come forze biologico-sismiche […][27].

Nello scrittore sanremese alberga, dunque, una sostanziale fiducia nella ragione umana, ritenuta capace di costruire alternative (come nell'amata e più volte percorsa "utopia") rispetto al dato (il sistema capitalistico), alternative che siano in grado di fronteggiare e riorientare una tecnica nata per servire un determinato sistema, ma che può funzionare anche in un altro; per Marcuse, invece, la razionalità tecnologica è come aggrovigliata in un tutt'uno con le altre razionalità, da quella politica a quella economica a quella culturale, che tutte insieme hanno formato storicamente, ancora formano e sempre formeranno un sistema nato per soffocare la libertà, un dominio sorto per schiacciare la natura:

Come universo tecnologico, la società industriale avanzata è un universo politico, l'ultimo stadio della realizzazione di un progetto storico preciso, vale a dire l'esperienza, la trasformazione, l'organizzazione della natura come un mero oggetto di dominio. Via via che il progetto si dispiega, esso plasma l'intero universo del discorso e dell'azione, della cultura intellettuale e di quella materiale. Entro il medium costituito dalla tecnologia, la cultura, la politica e l'economia si fondono in un sistema onnipresente che assorbe o respinge tutte le alternative. La produttività e il potenziale di sviluppo di questo sistema stabilizzano la società e limitano il progresso tecnico mantenendolo entro il quadro del dominio. La razionalità tecnologica è divenuta razionalità politica[28].

Altrove, in verità, il filosofo non nega affatto la necessità dell'utopia, anzi, le assegna, una volta che sia sostenuta da ragioni pragmatiche, il ruolo di concreta possibilità di alternativa:

Il marxismo deve avere il coraggio di elaborare una definizione del concetto di libertà che possa far sentire e riconoscere quest'ultima come un bene non ancora mai goduto dagli uomini. E proprio perché le cosiddette possibilità utopistiche non sono affatto utopiche, ma rappresentano invece una determinata negazione

[27] I. CALVINO, *La sfida al labirinto*, op. cit., pp. 105-106.
[28] H. MARCUSE, *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, op. cit., p. 10.

storico-sociale dell'esistente, la loro coscienzializzazione, e l'individuazione consapevole delle forze che ne impediscano la realizzazione e che le negano, richiedono da parte nostra una opposizione molto realistica e molto pragmatica, una opposizione libera da tutte le illusioni ma anche da ogni disfattismo, una opposizione che con la sua semplice esistenza sappia rendere manifeste le possibilità della libertà nell'ambito stesso della società esistente[29].

In ogni caso la logica di dominio, per come la intende Marcuse, è travestita da ragione e investe, per mezzo di una tecnologia che si propone come necessità organizzatrice, anche i rapporti sociali:

[…] la tecnologia è diventata il maggior veicolo di reificazione – di reificazione nella sua forma più matura ed efficace. Non soltanto la posizione sociale dell'individuo e la sua relazione con gli altri appaiono determinate da qualità e da leggi oggettive, ma queste sembrano perdere il loro carattere misterioso ed incontrollabile, e appaiono come manifestazioni calcolabili della razionalità (scientifica). Il mondo tende a diventare materia di amministrazione totale, che assorbe in sé anche gli amministratori[30].

La reificazione e l'alienazione umana si sprigionano, dunque, all'interno di un sistema complessivo e complesso, di un'organizzazione che prima che produttiva è politica e che oltre che totalizzante appare totalitaria nel suo mobilitare ogni singolo ganglio della società:

Al presente il potere politico si afferma in forza del potere che detiene sulla produzione per mezzo di macchine e sull'organizzazione tecnica dell'apparato. Il governo delle società industriali avanzate e di quelle in sviluppo può reggersi e garantirsi solamente quando riesce a mobilitare, organizzare e sfruttare la produttività tecnica, scientifica e meccanica di cui la civiltà industriale può disporre. A sua volta questa produttività mobilita la società nel suo insieme, al di sopra e al di là di ogni particolare interesse individuale o di gruppo[31].

Tale organizzazione della società capitalistica si regge sui processi di «formalizzazione» e «funzionalizzazione», il cui ultimo fine è la trasformazione dell'uomo in astratta forza lavoro:

[29] H. MARCUSE, *Das Ende der Utopie*, Berlino, Peter von Maikowski, 1967, trad. it. di S. Vertone, *La fine dell'utopia*, Bari, Laterza, 1968, pp. 18-19.
[30] H. MARCUSE, *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, op. cit., p. 175.
[31] Ivi, p. 17.

Formalizzazione e funzionalizzazione sono, antecedentemente ad ogni applicazione, le «forme pure» di una concreta pratica sociale. Mentre la scienza liberava la natura da ogni fine intrinseco e spogliava la materia di ogni qualità che non fosse qualità quantificabile, la società affrancava gli uomini dalla gerarchia «naturale» della dipendenza personale e li poneva in rapporto tra loro in riferimento a qualità quantificabili, come unità di un'astratta forza lavoro, calcolabile in unità di tempo[32].

Anche la società cavalleresca rappresentata da Calvino è composta da «forme pure», le quali si esprimono attraverso una conta puramente burocratica degli atti valorosi che priva di senso anche la vendetta, come accade a Rambaldo, il quale si vede defraudato del valore purificatore del sangue da un freddo computo aritmetico che pare alludere alla quantificazione della qualità intrinseca al metodo di produzione, e più in generale alla società, del capitalismo:

Ma uno di quei funzionari, che era stato fin allora col capo sprofondato nelle carte, s'alzò giulivo: – Tutto risolto! Tutto risolto! Non c'è bisogno di far niente! Macché vendetta, non serve! Ulivieri, l'altro giorno, credendo i suoi due zii morti in battaglia, li ha vendicati! Invece erano rimasti ubriachi sotto un tavolo! Ci troviamo con queste due vendette di zio in più, un bel pasticcio. Ora tutto va a posto: una vendetta di zio noi la contiamo come mezza vendetta di padre: è come se ci avessimo una vendetta di padre in bianco, già eseguita[33].

In *Eros e civiltà* Marcuse sottolinea come la burocratizzazione del sistema capitalistico rappresenti, in realtà, un'assolutizzazione del principio paterno, privato di ogni attributo individuale e convertito in ragione intrinseca all'organizzazione, senza per questo perdere la sua natura di dominio:

Con la razionalizzazione dell'apparato produttivo, col moltiplicarsi delle funzioni, ogni dominio assume la forma dell'amministrazione. Al suo culmine, il concentramento di potere economico sembra diventare anonimo: tutti, perfino sul gradino più alto, sembrano impotenti di fronte ai movimenti e alle leggi dell'apparato stesso. Il controllo viene effettuato normalmente da uffici nei quali i controllati sono gli impiegati e chi li impiega. I padroni non adempiono più una funzione individuale. I principali sadici, i capitalisti sfruttatori, si sono trasformati in membri salariati d'una burocrazia, e i loro soggetti trattano con essi come membri di un'altra burocrazia[34].

---

[32] Ivi, p. 164.
[33] I. CALVINO, *Il cavaliere inesistente*, op. cit., p. 967.
[34] H. MARCUSE, *Eros and Civilisation. A Philosophical Inquiry into Freud*, Boston, Beacon Press, 1955,

In una realtà così burocratizzata e controllata Rambaldo, il quale vendicando la morte del padre vorrebbe sopprimere il proprio Edipo, complesso che gli impedisce di divenire uomo fino in fondo, non trova alcuna soddisfazione neppure nella battaglia, che gli si rivela vuota e falsa:

A Rambaldo successe tutto diverso da come gli avevano detto. Si buttò a lancia avanti, trepidante nell'ansia dell'incontro tra le due schiere. Incontrarsi, s'incontrarono; ma tutto pareva calcolato perché ogni cavaliere passasse nell'intervallo tra due nemici, senza che si sfiorassero nemmeno[35].

Come nel sistema capitalistico anche nella società cavalleresca, dunque, la franca espressione di sé e il libero soddisfacimento di bisogni e impulsi vengono imbrigliati all'interno di una razionalità pervasiva e puramente funzionale alla conservazione di un sistema che opprime gli uomini, negando loro la pienezza dell'esistenza.

Ciò che a Rambaldo è negato ad Agilulfo è ontologicamente impossibile: egli è l'automa, la macchina nata dal sistema e per il sistema, l'involucro vuoto che semplicemente funziona, senza essere, figura dell'alienazione dell'uomo contemporaneo, inchiodato alla catena produttiva:

Dall'uomo primitivo che, essendo tutt'uno con l'universo, poteva esser detto ancora inesistente perché indifferenziato dalla materia organica, siamo lentamente arrivati all'uomo artificiale che, essendo tutt'uno coi prodotti e con le situazioni, è inesistente perché non fa più attrito con nulla, non ha più rapporto (lotta e attraverso la lotta armonia) con ciò che (natura o storia) gli sta intorno, ma solo astrattamente "funziona"[36].

L'uomo primitivo a cui Calvino fa riferimento nella nota è ovviamente Gurdulù, per il quale io e non-io sono indistinti, confusi in un vortice di materialità che gli garantisce lo stesso grado d'inconsapevolezza che ad Agilulfo è portato dall'artificialità:

---

trad. it. di Lorenzo Bassi, Torino, Einaudi, 1964, p. 132 (si cita dall'edizione del 1968).

[35] I. CALVINO, *Il cavaliere inesistente*, op. cit., p. 983.

[36] I. CALVINO, *Postfazione ai "Nostri antenati" (Nota 1960)*, op. cit., p. 1216.

– Tutta zuppa! – esclamò Gurdulù, si chinò dentro la marmitta come sporgendosi da un davanzale, e col cucchiaio menava colpi di striscio per staccare il contenuto più prezioso d'ogni marmitta, cioè la crosta che rimane appiccicata alle pareti.
– Tutta zuppa! – rimbombava la sua voce dentro il recipiente, che nel suo avventato divincolarsi gli si rovesciò addosso.
Ora Gurdulù era prigioniero della marmitta capovolta. Lo si udì battere il cucchiaio come in una sorda campana e la sua voce muggire: – Tutta zuppa! – Poi la marmitta si mosse come una testuggine, ridiede di volta, e riapparve Gurdulù.
Era sbrodolato di zuppa di cavoli dalla testa ai piedi, chiazzato, unto, e per di più imbrattato di nerofumo. Con la broda che gli colava sugli occhi, pareva cieco, e avanzava gridando: – Tutto è zuppa! – a braccia avanti come nuotasse, e non vedeva altro che la zuppa che gli ricopriva gli occhi e il viso, – Tutto è zuppa! – e in una mano brandiva il cucchiaio come volesse tirare a sé cucchiaiate di tutto quel che c'era intorno: – Tutto è zuppa![37]

L'uomo lordo di broda, da questa imprigionato (alienato) e accecato (inconsapevole) ricorda l'uomo primitivo di cui parla Marcuse, che nella pura necessità del bisogno vive una vita in fondo passiva:

Nella Natura come nella Storia, la lotta per l'esistenza è il segno della scarsità, della sofferenza e del bisogno. Sono questi i caratteri della materia bruta, del regno dell'immediatezza in cui la vita subisce passivamente la propria esistenza[38].

Il godimento fagico di Gurdulù, come pure ogni altra sorta di godimento legato alla sfera puramente corporale, conserva sempre questo carattere a un tempo d'immediatezza e di passività; allo stesso modo la «coscienza felice» che pur ne nasce non può che presentarsi come una forma di conformismo rispetto a una rosa di soddisfazioni date dallo stesso sistema, rivelando il carattere ingannevole di ogni processo di «desublimazione», in contrasto rispetto al carattere dirompente e alternativo che possiede, invece, ogni processo di sublimazione (ad esempio, quello artistico):

[37] I. CALVINO, *Il cavaliere inesistente*, in ID., *Romanzi e racconti*, op. cit., vol. I, pp. 995-96.
[38] H. MARCUSE, *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, op. cit., p. 239.

Alla luce della funzione cognitiva di questa forma di sublimazione, la desublimazione che si sparge con tanta rapidità nella società industriale avanzata rivela la sua funzione veramente conformista. Codesta liberazione di sessualità (e di aggressività) libera gli impulsi istintuali da gran parte dell'infelicità e dello scontento che riflettono il potere repressivo dell'universo di soddisfazioni stabilito. Esiste certo una diffusa infelicità; e la coscienza felice è piuttosto precaria, crosta sottile che copre paura, frustrazione e disgusto[39].

Alla base delle paure umane c'è ovviamente la più antica di tutte, quella per la morte; e per l'uomo imprigionato dalle cose, accecato dalla materialità, la vita altro non è che un ciclico nascere e morire, dominato dalla riconversione della materia, un essere per la morte che nel celebre monologo interiore di Gurdulù si esprime nella lamentazione dell'incapacità dell'uomo, in quanto essere pensante, di farsi per davvero materia inerte e abbandonata alla ciclica riproduzione di sé:

Gurdulù trascina un morto e pensa: "Tu butti fuori certi peti più puzzolenti dei miei, cadavere. Non so perché tutti ti compiangano. Cosa ti manca? prima ti muovevi, ora il tuo movimento passa ai vermi che tu nutri. Crescevi unghie e capelli: ora colerai liquame che farà crescere più alte nel sole le erbe del prato. Diventerai erba, poi latte delle mucche che mangeranno l'erba, sangue di bambino che ha bevuto il latte, e così via. Vedi che sei più bravo a vivere tu di me, o cadavere?"[40].

Nella società in cui vive e opera Marcuse, l'abbandono ai sensi e agli istinti comincia ad essere vissuto e interpretato come una sorta di reazione rispetto al predominio del sistema capitalistico, come una possibilità di libertà quanto meno corporale, capace di rappresentare un'alternativa: ci si prepara agli anni del libero amore, della sessualità senza catene, della battaglia sul corpo e per il corpo, che è una battaglia di liberazione.

Ma Marcuse, che pure sarà uno dei padri nobili del '68, ci mette in guardia circa i rischi di una «desublimazione istituzionalizzata», la quale non fa altro che contribuire alla conservazione dello status quo atrofizzando le capacità critiche dell'uomo:

[39] Ivi, p. 89.
[40] I. CALVINO, *Il cavaliere inesistente*, op. cit., p. 998.

La desublimazione istituzionalizzata si presenta in tal modo come un aspetto della «conquista della trascendenza» attuata dalla società unidimensionale. Così come tende a ridurre, anzi ad assorbire l'opposizione (la differenza qualitativa!) nel regno della politica e dell'alta cultura, questa società tende allo stesso scopo nella sfera degli istinti. Il risultato è l'atrofia degli organi mentali necessari per afferrare contraddizioni ed alternative, e nella sola dimensione che rimane, quella della razionalità tecnologica, la *coscienza felice* giunge a prevalere.
Essa riflette la credenza che il reale è razionale, e che il sistema stabilito, nonostante tutto, mantiene le promesse. Gli individui son portati a scorgere nell'apparato produttivo l'agente effettivo del pensiero e dell'azione, a cui pensiero ed azione del singolo possono e debbono cedere il ruolo di un agente morale. La coscienza è assolta dalla reificazione, dalla generale necessità delle cose[41].

Come tende a includere nella propria vocazione unidimensionale l'espressione istintuale, che cessa dunque di presentarsi come espressione di un'alternativa liberatoria, allo stesso modo il sistema capitalistico riesce a rendere funzionali a se stesso pure quegli slanci spirituali che esprimono la medesima tensione all'indistinzione, all'abbandono dell'io al fluire delle cose, che nel pensiero di Marcuse diventa abbandono delle proprie capacità contrastive, sussunzione dell'apparente negazione nell'affermazione:

L'avvento di tale realtà a una dimensione non significa peraltro che il materialismo regni, e che le attività spirituali, metafisiche e bohémiennes stiano svanendo. Al contrario, v'è una profusione di «Preghiamo insieme questa settimana», «Perché non provare Dio», di Zen, di esistenzialismo, di giovani arrabbiati, ecc. Ma tali forme di protesta e di trascendenza non contraddicono più lo status quo e non hanno più carattere negativo. Esse sono piuttosto la parte cerimoniale del comportamentismo pratico, la sua negazione innocua, e sono prontamente assimilate dallo status quo come parte della sua dieta igienica[42].

In *La sfida al labirinto* (che è del '62) Calvino anticipa la riflessione marcusiana (che risale al '64), cogliendo alcuni mutamenti del costume che avranno ulteriori sviluppi negli anni a venire:

L'uomo della seconda rivoluzione industriale si rivolge all'unica parte non cromata, non programmata dell'universo: cioè l'interiorità, il self, il rapporto non mediato totalità-io. E questo non è solo un atteggiamento del poeta e dell'artista e del beatnik, ma anche del semplice soggetto pensante e

[41] H. MARCUSE, *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, op. cit., pp. 91-92.
[42] Ivi, pp. 27-28.

comportamentante. Il nuovo individualismo approda a una perdita completa dell'individuo nel mare delle cose; la dilatazione dell'io mira, attraverso il buddismo beat, la sensualità diffusa, le esperienze mistico-stupefacenti, alla perdita dell'opposizione dialettica tra soggetto e oggetto[43].

Il «mare delle cose», il «mare dell'oggettività» è un tema, e un problema, cui lo scrittore sanremese dedica in questi anni ampie riflessioni, tutte incentrate sulla convinzione che la resa a tali mari sia inaccettabile per l'uomo, inteso come essere raziocinante capace di pensare alternative; su tale terreno, Calvino incontra decisamente Marcuse, il quale, come visto, sottolinea non solo quanto la desublimazione sia funzionale al sistema, ma anche quanto questo possa essere messo in crisi, invece, dai processi di sublimazione, capaci di cogliere «contraddizioni ed alternative» attraverso uno sguardo raziocinante non pago di sé, ma slanciato oltre in un atto immaginifico, come nell'utopia tanto amata da Calvino.

Un Calvino, dunque, il quale, già negli anni '50, rappresenta, attraverso la figura di Gurdulù, sì l'esistenza di un atteggiamento umano di pura resa all'oggettività, ma anche la sua inanità, la sua incapacità di costruire.

Dall'altra parte, rispetto a Gurdulù sta invece Agilulfo, rappresentazione plastica e allegorica della pura funzionalità al sistema, dell'alienazione portata al suo grado più estremo, di una razionalità produttivistica che rende gli individui vuoti involucri.

L'immagine della corazza come metafora dell'alienazione dell'uomo contemporaneo Calvino l'aveva, del resto, già espressa in uno dei suoi racconti realistici, *La gallina di reparto*:

Così il moto delle macchine condizionava e insieme sospingeva il moto dei pensieri. E dentro a quest'armatura meccanica, il pensiero a poco a poco s'adattava agile e soffice come il corpo snello e muscoloso d'un giovane cavaliere rinascimentale s'adatta nella sua armatura, e riesce a tendere e rilassare i bicipiti per sgranchire il braccio addormentato, a stirarsi, a strofinare la scapola che gli prude contro il ferreo schienale, a contrarre le natiche, a spostare i testicoli schiacciati contro la sella, e a divaricare l'alluce dal

[43] I. CALVINO, *La sfida al labirinto*, op. cit., pp. 117-18.

secondo dito: così si dispiegava e snodava il pensiero di Pietro in quella prigione di tensione nervosa, d'automatismo e di stanchezza[44].

Lo stacco tra i due testi, tra i quali intravediamo un indubbio legame, sta nel fatto che l'alienazione, nel cavaliere, è arrivata a un punto tale da non lasciare al personaggio neppure un barlume d'umanità.

Le azioni di Agilulfo sono improntate alla più pignola precisione, appaiono irreprensibili alla luce dell'etichetta; ciononostante esse risultano, in fin dei conti, vane, non avendo alcun contatto con la materialità, con la vita reale. Agilulfo rappresenta l'automa, ovvero l'alienazione allo stato puro, che si applica all'oggetto come un operaio si applica alla catena di montaggio, ovvero attraverso operazioni minime e parcellizzate, effettuate in tempi prestabiliti, che non gli consentono, nella loro ripetitività, di trovare riscontro al proprio lavoro, e in ciò soddisfazione.

Egli sminuzza fin nelle fibre il proprio cibo, tenendo impegnato un esercito di servitori ai quali non è consentita alcuna deroga al galateo: eppure Agilulfo non mangia. Egli riesce a far innamorare, grazie ai suoi modi estremamente gentili, diverse donne: eppure Agilulfo non può consumare i propri amori. Egli, dunque, si applica a esercizi di precisione tanto perfetti quanto privi di concretezza, i quali servono semplicemente a salvaguardare la sua coscienza alienata, che solo nella precisione degli atti può trovare la forza per non dissolversi:

A quell'ora dell'alba, Agilulfo aveva sempre bisogno d'applicarsi a un esercizio d'esattezza: contare oggetti, ordinarli in figure geometriche, risolvere problemi d'aritmetica. É l'ora in cui le cose perdono la consistenza d'ombra che le ha accompagnate nella notte e riacquistano a poco a poco i colori, ma intanto attraversano come un limbo incerto, appena sfiorate e quasi alonate dalla luce: l'ora in cui meno si è sicuri dell'esistenza del mondo. Agilulfo, lui, aveva sempre bisogno di sentirsi di fronte le cose come un muro massiccio al quale contrapporre la tensione della sua volontà, e solo così riusciva a mantenere una sicura coscienza di sé. Se invece il mondo intorno sfumava nell'incerto, nell'ambiguo, anch'egli si sentiva annegare in questa morbida penombra, non riusciva più a far affiorare dal vuoto un pensiero distinto, uno scatto di decisione, un puntiglio. Stava male: erano quelli i momenti in cui si sentiva venir meno; alle volte solo a costo d'uno sforzo estremo riusciva a non dissolversi. Allora si metteva a contare: foglie, pietre, lance, pigne, qualsiasi cosa avesse davanti. O a metterle in fila, a ordinarle in quadrati o in piramidi. L'applicarsi a queste esatte

[44] I. CALVINO, *La gallina di reparto*, op. cit., p. 1046.

occupazioni gli permetteva di vincere il malessere, d'assorbire la scontentezza, l'inquietudine e il marasma, e di riprendere la lucidità e compostezza abituali[45].

La ricerca di esattezza di Agilulfo, dunque, non manifesta semplicemente l'esigenza dell'individuo di ordinare il caos, ma rappresenta qualcosa di più preciso: la compulsione, propria dell'individuo incatenato alla macchina produttiva, in cui scaricare le proprie frustrazioni, il meccanismo inconscio che gli permetta «di vincere il malessere, d'assorbire la scontentezza, l'inquietudine e il marasma, e di riprendere la lucidità e compostezza abituali»[46].

La differenza tra Agilulfo e gli altri paladini, poi, sta nel fatto che, mentre questi ultimi, pur con tutta la loro burocrazia di uccisioni e vendette, pur con tutto il loro calcolo di titoli e riconoscimenti, risultano comunque non totalmente alienati, il protagonista si presenta invece svuotato nella propria umanità al punto da non possedere un corpo materiale, a rappresentare la mortificazione degli istinti propria del taylorismo e più in generale di un'organizzazione capitalistica per la quale il corpo conta soltanto per la sua funzione di ingranaggio nella catena di produzione, e non per i suoi bisogni o per i suoi piaceri:

Agilulfo trascina un morto e pensa: "O morto, tu hai quello che io mai ebbi né avrò: questa carcassa. Ossia, non l'hai: tu sei questa carcassa, cioè quello che talvolta, nei momenti di malinconia, mi sorprendo a invidiare agli uomini esistenti. Bella roba! Posso ben dirmi privilegiato, io che posso farne senza e fare tutto. Tutto – si capisce – quello che mi sembra più importante; e molte cose riesco a farle meglio di chi esiste, senza i loro soliti difetti di grossolanità, approssimazione, incoerenza, puzzo. É vero che chi esiste ci mette sempre anche un qualcosa, una impronta particolare, che a me non riuscirà mai di dare. Ma se il loro segreto è qui, in questo sacco di trippe, grazie, ne faccio a meno[47].

In Agilulfo traspare più volte una condanna della corporeità che coincide con la mortificazione del corpo propria del taylorismo, come traspare nel disprezzo che il cavaliere inesistente prova nei confronti dei suoi colleghi paladini, i quali,

[45] I. CALVINO, *Il cavaliere inesistente*, op. cit., pp. 968-69.
[46] Ivi, p. 969.
[47] Ivi, p. 998.

spogliandosi delle armature, si privano in fondo del proprio valore, mostrando tutta la loro bolsa fisicità, mentre egli, non esistendo corporalmente, rappresenta la quintessenza della perfezione funzionale:

Ecco i colleghi tanto nominati, i gloriosi paladini, che cos'erano? L'armatura, testimonianza del loro grado e nome, delle imprese compiute, della potenza e del valore, eccola ridotta a un involucro, a una vuota ferraglia; e le persone lì a russare, la faccia schiacciata nel guanciale, un filo di bava giù dalle labbra aperte. Lui no, non era possibile scomporlo in pezzi, smembrarlo: era e restava a ogni momento del giorno e della notte Agilulfo Emo Bertrandino dei Guildiverni e degli Altri di Corbentraz e Sura, armato cavaliere di Selimpia Citeriore e Fez il giorno tale, avente per la gloria delle armi cristiane compiute le azioni tale e tale e tale, e assunto nell'esercito dell'imperatore Carlomagno il comando delle truppe tali e talaltre. E possessore della più bella e candida armatura di tutto il campo, inseparabile da lui. E ufficiale migliore di molti che pur menano vanti così illustri; anzi, il migliore di tutti gli ufficiali[48].

Agilulfo, la macchina perfetta, avverte la differenza tra sé e gli altri paladini, ma non sente di essere inferiore a loro, perché, mentre essi sono inconsapevoli della loro condizione di asservimento al sistema, egli, conscio della finzione che governa ogni attività cavalleresca, erige a sistema interiore l'alienazione, vivendola fino in fondo. La differenza tra Agilulfo e gli altri cavalieri sta dunque nel fatto che questi, per dirla con Marcuse, vivono nell'"euforia", soddisfacendo solo ed esclusivamente bisogni falsi, senza interrogarsi sulla propria consistenza di uomini:

I bisogni "falsi" sono quelli che vengono sovrimposti all'individuo da parte di interessi sociali particolari cui preme la sua repressione: sono i bisogni che perpetuano la fatica, l'aggressività, la miseria e l'ingiustizia. Può essere che l'individuo provi estremo piacere nel soddisfarli, ma questa felicità non è una condizione che debba essere conservata e protetta se serve ad arrestare lo sviluppo della capacità (sua e di altri) di riconoscere la malattia dell'insieme e afferrare le possibilità che si offrono per curarla. Il risultato pertanto è un'euforia nel mezzo dell'infelicità. La maggior parte dei bisogni che oggi prevalgono, il bisogno di rilassarsi, di divertirsi, di comportarsi e di consumare in accordo con gli annunci pubblicitari, di amare e odiare ciò che altri amano e odiano, appartengono a questa categoria di falsi bisogni[49].

---

[48] Ivi, pp. 961-62.
[49] H. MARCUSE, *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, op. cit., p. 19.

I paladini, che pure non possono sfuggire alle regole del sistema e al suo funzionamento basato su premi e sanzioni per eroismi o fellonie, amano, per soddisfare un vano desiderio di grandezza, adornare le proprie imprese, al punto che nella loro società non è più importante la verità dei fatti quanto la loro verosimiglianza. Nulla, allora, nel loro mondo, possiede reale concretezza e le imprese contano soltanto in qualità di discorso, di narrazione, di finzione; ma si tratta di una finzione atta a preservare un ordine sociale.

Quest'ordine sociale è messo a repentaglio proprio da Agilulfo, il quale, animato da spasmodica ricerca d'esattezza come gli altri lo sono da superbia, riconduce ogni atto eroico alla sua essenzialità, alla sua registrabilità, alla sua spendibilità nel computo degli eroismi:

> Quell'Agilulfo che ricorda sempre tutto, che per ogni fatto sa citare i documenti, che anche quando un'impresa era famosa, accettata da tutti, ricordata per filo e per segno da chi non l'aveva mai vista, macché, voleva ridurla a un normale episodio di servizio, da segnalare nel rapporto serale al comando del reggimento. Tra quel che succede in guerra e quel che si racconta poi, da quando mondo è mondo è corsa sempre una certa differenza, ma in una vita di guerriero, che certi fatti siano avvenuti o meno, poco importa; c'è la tua persona, la tua forza, la continuità del tuo modo di comportarti, a garantire che se le cose non sono andate proprio così punto per punto, però così avrebbero potuto pure andare, e potrebbero ancora andare in un'occasione simile. Ma uno come Agilulfo non ha nulla per sorreggere le proprie azioni, vere o false che siano: o sono messe giorno per giorno a verbale, segnate nei registri, oppure è il vuoto, il buio pesto[50].

A ben vedere, dunque, tanto per i paladini quanto per Agilulfo l'atto eroico non vale di per sé, per i suoi effetti tangibili nell'ambito di una guerra o per il valore nell'affermazione concreta di sani principi; esso, in verità, conta per entrambi in quanto apparenza, sia essa nella fantasia del racconto, sia essa nella fredda burocrazia della carta bollata.

Ciò che distingue il cavaliere inesistente è, però, il fatto di non sentire la necessità di soddisfare falsi bisogni atti a convincerlo della propria realtà: egli sa benissimo di essere irreale e per lui le imprese e i titoli (dati assolutamente

[50] I. CALVINO, *Il cavaliere inesistente*, op. cit., pp. 1012-13.

immateriali e non sostanziali) sono tutto, sono la sostanza stessa di questo mondo intrinsecamente alienato. Eppure, pur ponendolo a un piano di coscienza superiore rispetto a tutti gli altri paladini, tale consapevolezza dell'alienazione che innerva l'intera società genera in Agilulfo una fragilità che egli non avrebbe, se usasse le stesse difese mentali utilizzate dagli altri cavalieri, la stessa capacità di illudersi, attraverso la nobilitazione narrativa, di essere più importante di quanto non sia in effetti. Agilulfo scopre il vuoto che è in lui, ma si aggrappa alla propria forma, al proprio involucro per continuare, in qualche modo, a esistere; tuttavia, quando anche quella mera apparenza garantita dai titoli cavallereschi viene a essere messa in discussione, allora l'armatura, emblema della finzione-funzione eretta a fondamento dell'umana esistenza, non può che disarticolarsi, pur conservando, anche nel momento della dissolvenza, un testardo quanto incompiuto desiderio di geometrizzare una realtà in verità multiforme e irriducibile a qualsiasi schematizzazione:

> Ai piedi d'una quercia, sparsi in terra, erano un elmo rovesciato dal cimiero color dell'iride, una corazza bianca, i cosciali i gambali le manopole, tutti insomma i pezzi dell'armatura di Agilulfo, alcuni disposti nell'intenzione di formare una piramide ordinata, altri rotolati al suolo alla rinfusa[51].

Nel momento in cui perde apparenza e produttività, all'automa non resta che il nulla, perché egli non sa "essere" in senso globale, sa soltanto "funzionare", ma questo funzionamento viene meno quando egli si vede negare la propria posizione nel sistema; e a questo punto Agilulfo non può che perdere pure l'ultima parvenza d'esistenza rappresentata dal nome: «Sotto c'era un mezzo svolazzo, come d'una firma cominciata e subito interrotta»[52]. Questa catastrofe avviene quando il protagonista, il quale vive solo ed esclusivamente in quanto cavaliere, scopre l'infondatezza della propria appartenenza all'ordine, legata a un'impresa in verità meno nobile di quello che egli ha sempre ritenuto:

[51] Ivi, p. 1056.
[52] Ivi, p. 1057.

- Vuoi forse contestare, per esempio, che fui armato cavaliere perché, esattamente quindici anni fa, salvai dalla violenza di due briganti la vergine figlia del re di Scozia, Sofronia?
- Sì, lo contesterò: quindici anni fa, Sofronia, figlia del re di Scozia, non era vergine[53].

Tale disvelamento è affidato alla voce del giovane Torrismondo, il quale, con le armi della critica, del tutto privo com'è di filtri o ipocrisie, finisce con lo scompaginare l'idea stessa della società cavalleresca, la cui esistenza egli ritiene in tutto priva di senso:

– Tutto è uno schifo. […]
– Non c'è difesa né offesa, non c'è senso di nulla, – disse Torrismondo. – La guerra durerà fino alla fine dei secoli e nessuno vincerà o perderà, resteremo fermi gli uni di fronte agli altri per sempre. E senza gli uni gli altri non sarebbero nulla e ormai sia noi che loro abbiamo dimenticato perché combattiamo... Senti queste rane? Tutto quel che facciamo ha tanto senso e tanto ordine quanto il loro gracidio, il loro saltare dall'acqua a riva e dalla riva all'acqua... […] – Qui anche i nomi sono falsi. Se volessi manderei all'aria tutto. Non ci resta neanche la terra su cui posare i piedi[54].

L'osservazione che porta Torrismondo alla critica della società dei paladini e al riconoscimento della sua mancanza di senso è fatta da un lato dalla posizione scorciata tipica di chi può dirsi intellettuale, dall'altra col distacco e con la fermezza che sa dare soltanto una certezza ideologica alternativa, che per questo personaggio risiede nel San Gral e nei suoi cavalieri, di cui egli alla fine si mette alla ricerca.

Questo viaggio di Torrismondo si presenta, intanto, come una vera e propria *regressio in uterum* alla caccia delle proprie origini, in quanto egli disconosce qualsiasi altra paternità che non sia quella dei Cavalieri del San Gral[55]; ma in tale sostituzione del padre vero e carnale con quello multiplo e ideologico il personaggio non può raggiungere una vera liberazione, perché anche nell'appartenenza all'ordine,

[53] Ivi, p. 1014.
[54] Ivi, pp. 1006-1007.
[55] Cfr. I. CALVINO, *Il cavaliere inesistente*, op. cit., p. 1018.

e dunque a una qualsiasi organizzazione, vige la stessa logica di dominio insita nel rapporto genitoriale. Non possiamo non tornare, di nuovo, ad *Eros e civiltà*:

Il padre il cui potere era limitato all'ambito familiare e alla sua autorità biologica individuale, è risorto, molto più potente, nell'amministrazione che tutela la vita della società, e nelle leggi che tutelano l'amministrazione[56].

Su un altro piano è naturale e ovvio comparare la figura del giovane paladino dalle dubbie origini a quella dell'autore stesso, intellettuale a tutto tondo impegnato, in quegli anni, in un processo di ripensamento della propria funzione e della propria posizione che produrrà più interrogativi che risposte, e che trova il proprio punto di rottura nell'ottobre ungherese e nella sua repressione[57], che per Calvino rappresenta la fine di un'idea di partecipazione politica alla realtà che egli ha vissuto anche nella forma dell'organizzazione, partigiana prima, partitica poi.

Come Calvino, come il Calvino, ad esempio, di *La giornata d'uno scrutatore*, racconto partorito in questi stessi anni, Torrismondo, partito alla ricerca di un ideale che sappia dargli una spiegazione del mondo e fornirgli una collocazione in esso, scopre amaramente, di fronte a eventi sanguinosi che non possono non ricordare i carri armati su Budapest, che l'ideologia può produrre anche un goyano sonno della ragione:

È il Gral che è in noi a muovere le nostre spade. L'amore dell'universo può prendere forma di tremendo furore e spingerci a infilzare amorosamente i nemici. Il nostro ordine è invincibile in terra proprio perché combattiamo senza fare alcuno sforzo né alcuna scelta ma lasciando che il sacro furore si scateni attraverso i nostri corpi.
– E la va sempre bene?
– Sì, per chi ha perso ogni residuo di volontà umana e lascia che sia soltanto la forza del Gral a muovere ogni suo minimo gesto[58].

---

[56] H. MARCUSE, *Eros e civiltà*, op. cit., p. 126.
[57] Cfr. S. DE NOBILE, *Lettere e carri armati. Quattro scrittori, «Il Contemporaneo», il 1956*, Pisa, ETS, 2013 (in particolare le pp. 169-222).
[58] I. CALVINO, *Il cavaliere inesistente*, op. cit., pp. 1048-49.

In quanto schiavi dell'ideologia i cavalieri del San Gral non sono pertanto meno alienati di Agilulfo o Gurdulù:

...nel caso dei cavalieri del Gral questa "follia" coincide con una scelta razionale, e quindi ideologica, prodotta da una adesione, fanatica e cieca, ad un punto di vista (settario e pregiudiziale, quanto prepotente e violento) del mondo, in grado di condurre esattamente nelle medesime condizioni a cui Gurdulù arriva in maniera spontanea... […] Si può ritenere che l'ideologia muova gli uomini come marionette meccaniche. Dopo averli svuotati d'ogni capacità umana e razionale, essa è in grado di condurli a commettere qualunque azione aberrante, al riparo di giustificazioni ed alibi falsi quanto altisonanti, misteriosi, e perfino mistici[59].

Nella critica, versata in forma allegorica, al socialismo realizzato nell'URSS e nei paesi del blocco sovietico lo scrittore sanremese si pone al fianco del filosofo tedesco, che in vari passi di *L'uomo a una dimensione* si dichiara scettico nei confronti delle possibilità liberatorie del comunismo storicamente concretizzato, soprattutto in quanto questo si limita a negare politicamente il capitalismo, senza toccarne l'organizzazione tecnologica, che è la vera leva della schiavizzazione dell'uomo moderno:

Nel capitalismo avanzato la razionalità tecnica è incorporata, nonostante l'uso irrazionale che di essa vien fatto, nell'apparato produttivo. Ciò si applica non soltanto alle fabbriche e agli utensili meccanizzati ed allo sfruttamento delle risorse, ma anche alla forma del lavoro visto come adattamento al processo di fabbricazione mediante macchine, e come sua manipolazione, secondo quanto stabilito dalla «organizzazione scientifica del lavoro». Né la nazionalizzazione né la socializzazione alterano di per sé questa concrezione fisica della razionalità tecnologica; al contrario, quest'ultima rimane una condizione preliminare per lo sviluppo socialista di tutte le forze produttive[60].

In realtà, Calvino e Marcuse parlano di due alienazioni diverse: quella che lo scrittore rappresenta attraverso Torrismondo può dirsi un'alienazione tutta intellettuale, sovrastrutturale, di chi si fa agire da un pensiero teorico che preclude una lettura franca del dato reale; quella a cui fa riferimento il filosofo, invece, è

[59] N. LONGO, *Il peso dell'imponderabile. Lettura de "Il cavaliere inesistente" di Italo Calvino*, Roma, Euroma-La Goliardica, 1995, pp. 69, 72.
[60] H. MARCUSE, *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, op. cit., p. 37.

ancora un'alienazione tutta materiale, legata alle modalità di un ciclo produttivo che non si differenzia, rispetto al capitalismo, in quell'economia pianificata e di stato che apparentemente si afferma in contrapposizione al sistema dominante, con lo scopo di liberare l'uomo.

È dunque soltanto sul terreno della possibilità di critica, e sulla libertà che a questa è sottesa, che le due posizioni s'incontrano, condividendo la convinzione che non nella proposta del socialismo reale stia la vera alternativa, in termini di alienazione o di salvaguardia da essa, rispetto al sistema capitalistico.

Torrismondo, come del resto Calvino, non sa e non vuole rinunciare né alla propria razionalità né alla propria volontà, rifiutando, nel suo costante desiderio di attingere le cose nella loro realtà fenomenica, di annullarsi nel mistico fideismo dell'ideologia:

– Lasciati possedere, – lo ammoniva l'anziano, – lasciati possedere dal tutto.
– Ma a me, veramente, – sbottò Torrismondo, – quel che piacerebbe è d'essere io a possedere, non d'essere posseduto[61].

Ciò non significa affatto, per lui, abdicare alla funzione di intellettuale teso a una costante educazione delle masse protese verso il progresso, desiderose di giustizia sociale, rivoluzionarie; di queste masse Torrismondo si pone alla testa, affrontando non i nemici da sempre considerati tali, bensì proprio quei cavalieri del San Gral da lui idealizzati, così come Calvino, da posizioni critiche nei confronti dello stalinismo e della sua riproposizione kruscioviana, potrebbe, come intellettuale finalmente libero da ogni ipoteca, proporsi alla testa delle masse alienate, per tentare di indicare loro la via:

Ma Torrismondo era sceso di sella, si lanciava a soccorrere una madre, a ridarle in braccio un bambino caduto.

[61] I. CALVINO, *Il cavaliere inesistente*, op. cit., p. 1049.

– No! Non portatemi via tutto il raccolto! Ho faticato tanto! – urlava un vecchio.
Torrismondo fu al suo fianco. – Molla il sacco, brigante! – e s'avventò su un cavaliere strappandogli il maltolto.
– Che tu sia benedetto! Sta con noi! – dissero alcuni di quei tapini che ancora tentavano con forconi e coltellacci e scuri di attestarsi a difesa dietro a un muro.
– Disponetevi a semicerchio, diamo loro addosso tutti insieme! – gridò loro Torrismondo e si mise alla testa della milizia paesana curvalda[62].

Quello della «direzione» delle masse da parte dell'intellettuale è un tema particolarmente sentito da questo Calvino, che proprio nella seconda metà degli anni '50 s'interroga più fortemente sul proprio ruolo nella società, vieppiù nel momento in cui, uscito dal partito, egli pare aver perso i riferimenti culturali, gli strumenti di azione concreta, le possibilità d'intervento che il PCI, cui pure aveva aderito da posizioni sempre non dogmatiche, gli aveva comunque garantito.

La partecipazione dell'intellettuale Calvino alla discussione politica non è più scontata, anzi viene da lui stesso sommessamente negata, mentre si moltiplicano gli atti autoriflessivi e finanche le autosconfessioni, che mettono a nudo debolezze e criticità proprio di quel tentativo di «direzione» di cui Torrismondo si fa emblema:

La vocazione della nostra generazione è stata il «dirigere». È ora giunto il momento di domandarci: è arrivata a dirigere davvero qualcosa? È riuscita a cambiare qualcosa all'interno del sistema governato dai grandi complessi industriali o nella organizzazione dell'opposizione al sistema? A prima vista, verrebbe da rispondere di sì: molte cose sono cambiate in un campo e nell'altro, come sono cambiate anche nel panorama culturale. La nostra generazione ha visto molti dei suoi ideali affermarsi, molti dei suoi uomini conquistare posti chiave. Ma proprio nel momento che ci congratuliamo con noi stessi per aver in fondo previsto tutto ed aver seguito la linea giusta, vediamo che le cose sono diverse, molto diverse da come ce le aspettavamo[63].

Questo disincanto, questo scetticismo nei confronti delle possibilità direttive degli intellettuali, soprattutto quando questi agiscano da battitori liberi, viene raccontato con ironia bonaria, ma per certi versi amara, nella conclusione della vicenda di Torrismondo, il quale impara che lo statuto dell'intellettuale è ormai mutato, perché le masse vogliono sentirsi protagoniste già nelle fasi dell'ideazione e

[62] Ivi, p. 1051.
[63] I. CALVINO, *I beatniks e il «sistema»*, op. cit., p. 102.

dell'organizzazione, e mal sopportano chi, attraverso i meccanismi della direzione culturale, voglia implicitamente reiterare meccanismi di dominio:

Giunsero in Curvaldia. Il paese non si riconosceva più. Al posto dei villaggi erano sorte città con palazzi di pietra, e mulini, e canali.
– Sono tornato, buona gente, per restare con voi...
– Evviva! Bene! Viva lui! Viva la sposa!
– Aspettate a sfogare la vostra felicità alla notizia che sto per darvi: l'imperatore Carlomagno, al cui sacro nome d'ora innanzi v'inchinerete, mi ha investito del titolo di Conte di Curvaldia!
– Ah...Ma...Carlomagno...? Veramente...
– Non capite? Ora avete un conte! Vi difenderò ancora contro le angherie dei Cavalieri del Gral!
– Oh, quelli è da un pezzo che li abbiamo cacciati via da tutta la Curvaldia! Vedete, noi per tanto tempo si è sempre obbedito... Ma adesso abbiamo visto che si può viver bene senza dover nulla né a cavalieri né a conti... Coltiviamo le terre, abbiamo messo su delle botteghe d'artigiano, dei mulini, cerchiamo da noi di far rispettare le nostre leggi, di difendere i nostri confini, insomma si tira avanti, non ci possiamo lamentare. Voi siete un giovane generoso e non dimentichiamo ciò che avete fatto per noi... A star qui vi si vorrebbe...ma alla pari...
– Alla pari? Non mi volete come conte? Ma è un ordine dell'imperatore, non capite? È impossibile che vi rifiutiate!
– Eh, si dice sempre così: impossibile... Anche togliersi di dosso quelli del Gral pareva impossibile... E allora avevamo solo roncole e forconi... Noi non si vuole male a nessuno, signorino, e a voi meno che a tutti... Siete un giovane che vale, avete pratica di tante cose che noi non si sa... Se vi fermate qui alla pari con noi e non fate prepotenze, forse diventerete lo stesso il primo tra noi...
[…] Dovrò considerare pari a me questo scudiero, Gurdulù, che non sa neppure se c'è o non c'è?
– Imparerà anche lui... Neppure noi sapevamo d'essere al mondo... Anche ad essere si impara...[64]

L'intellettuale è, dunque, indispensabile per una piena presa di coscienza di sé da parte delle masse; ma d'altro canto le masse, una volta affrancate, rifiutano qualsiasi principio d'autorità, puntando a vivere in maniera totale la libertà faticosamente conquistata.

Nella rappresentazione di Curvaldia si può leggere, certamente, la crisi (presente anche in altre opere calviniane) di un intellettuale che vede a rischio il proprio stesso statuto, soprattutto in un momento in cui i principi su cui egli ha fondato la propria mediazione vanno in frantumi, come accade nell'intellighèntia europea di sinistra dopo i fatti di Budapest.

Torrismondo agisce come l'agente esterno di cui parla Marcuse, l'unico in grado di predisporre alla rivoluzione le masse ormai irretite dal benessere della

[64] I. CALVINO, *Il cavaliere inesistente*, op. cit., pp. 1061-62.

società capitalistica, e per questo incapaci di cogliere il proprio asservimento come di postulare un'ipotesi di negazione:

> La crescente produttività del lavoro crea una sempre più ampia eccedenza di prodotto il quale, sia esso appropriato e distribuito dai privati o dal centro, permette un aumento dei consumi ad onta delle diversioni sempre più marcate imposte alla produttività. Fintanto che prevale questa combinazione, essa riduce il valore d'uso della libertà; non v'è alcuna ragione di insistere sulla autodeterminazione quando la vita amministrata è così confortevole, è anzi la «buona» vita. È questo il terreno razionale e materiale su cui si fonda l'unificazione degli opposti, il comportamento politico unidimensionale. Su questo terreno le forze politiche trascendenti che esistono entro la società sono bloccate, ed un mutamento qualitativo appare possibile soltanto come mutamento proveniente dall'esterno[65].

Per Marcuse, però, questo «esterno» non è rappresentato dall'intellettuale, bensì dalle masse escluse dal processo produttivo e dal conseguente benessere, dal *Lumpenproletariat*, dagli emarginati delle città industriali, dalle masse del terzo mondo, tutti attori capaci di rompere dal di fuori un'unidimensionalità che gli oppositori interni non riescono neanche più a scorgere, immersi come sono nel flusso del benessere proprio della civiltà industriale, in quella che lo stesso Calvino definisce una «belle époque inaspettata», un'«immeritata cuccagna» che ha, a un tempo, la fragilità di «un castello di carte»[66] e la forza di «inglobare tutto […], anche i fermenti di ribellione»[67].

In *L'antitesi operaia* Calvino condivide l'idea della sterilità ormai raggiunta dall'opposizione classista classica, cui va sostituita un'antitesi che, per dirla con Marcuse, agisca dall'esterno, da una posizione di esclusione dai processi produttivi; tuttavia, nel saggio egli conferma pure, una volta di più, con piglio che potremmo definire illuministico, la necessità di una direzione intellettuale del processo rivoluzionario:

---

[65] H. MARCUSE, *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, op. cit., p. 63.
[66] I. CALVINO, *La «belle époque» inaspettata*, in «Tempi moderni», n. 6, luglio-settembre 1961, ora in ID., *Saggi (1945-1985)*, op. cit., tomo I, pp. 90-95.
[67] I. CALVINO, *I beatniks e il «sistema»* , op. cit., p. 100.

È chiaro che in questo quadro non ci si attenda più una soluzione generale da un elemento ormai dato per inglobato dal sistema. […] Chi […] postula ancora la rigenerazione rivoluzionaria, non è più all'operaio che è dentro al sistema che chiede d'assumersi il ruolo di capovolgitore e liberatore, ma a chi è fuori, escluso dalla storia e dai valori […], oppure a un'umanità di superstiti, espulsa dalla storia e dai valori per la distruzione atomica di tutti i segni e gli strumenti. Anche qui, data per necessaria la spontaneità inarticolata delle masse, l'elemento della coscienza e della progettazione […] dovrebbe spettare a un ristretto numero d'illuminati che passeranno attraverso il fuoco senza bruciarsi[68].

Attraverso la figura di Torrismondo Calvino rappresenta, in maniera certo più sfaccettata e problematica rispetto alla recisa affermazione di cui sopra, questo prototipo d'illuminato che si pone alla testa delle masse dopo aver conosciuto, e vissuto sulla propria pelle, l'illusione della palingenesi fideistica; allo stesso modo, nello stesso personaggio, Calvino ci addita anche la necessità, per gli abitanti di Curvaldia, i quali stanno "imparando ad essere", di affrancarsi pure da un processo di liberazione eterodiretto, quale quello che può venire dall'intellettuale: essi, emancipandosi dal giogo imposto dai cavalieri del San Gral, possono trovare la vera libertà soltanto nell'autodeterminazione, che per Marcuse rappresenta l'unica possibilità di vera liberazione, al di là delle ipoteche ideologiche:

Fintanto che questo mutamento lasciasse intatta la base materiale della società (il processo produttivo nazionalizzato), esso sarebbe limitato ad una rivoluzione politica. Se invece potesse condurre all'autodeterminazione nella base stessa dell'esistenza umana, ossia nella dimensione del lavoro necessario, si avrebbe la più radicale e completa rivoluzione della storia. […] si vedrebbero allora prevalere condizioni che non esistono (e non sono mai esistite) nelle società industriali avanzate di più vecchia origine; in altre parole i «produttori immediati» avrebbero infine la possibilità di creare con il loro lavoro e tempo libero le condizioni del loro progresso, e determinare il ritmo e la direzione di questo. L'autodeterminazione procederebbe a partire dalla base ed il lavoro per le cose necessarie potrebbe trascendere se stesso avvicinando il momento del lavoro come fonte di gratificazione[69].

Attraverso Curvaldia Calvino pare dunque voler plasticamente rappresentare questa possibilità rivoluzionaria, di un universo in cui gli schiavi del capitale, una volta liberatisi, siano in grado di autogovernarsi rifiutando qualsivoglia gerarchia e

---

[68] I. CALVINO, *L'antitesi operaia*, op. cit., pp. 135-36.
[69] H. MARCUSE, *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, op. cit., pp. 57, 61.

sudditanza, quand'anche fosse di carattere squisitamente intellettuale, quale quella che parrebbe suggerire Torrismondo; soprattutto, un mondo così costruito, basato su rapporti paritari e sulla libera espressione del sé, è quello che più concretamente, per Marcuse, può ricercare e ottenere quella condizione di pace che nella realtà della guerra fredda pare essere, sì, desiderabile, ma quasi chimerica, se non si esce dalla pura e semplice contrapposizione tra comunismo e capitalismo:

> Al di là della sfera personale, l'autodeterminazione presuppone vi sia dell'energia liberamente disponibile che non è consumata in un lavoro materiale ed intellettuale imposto. Deve essere energia libera anche nel senso di non essere incanalata nella manipolazione di beni e servizi che soddisfano l'individuo nel mentre lo rendono incapace di raggiungere un'esistenza sua propria, inetto ad afferrare le possibilità che son respinte dalla sua soddisfazione. Comodità, buoni affari e sicurezza d'impiego in una società che si prepara per e contro la distruzione nucleare possono servire come esempio universale di contentezza che rende schiavi. La liberazione di energia dalle prestazioni richieste per sostenere la prosperità distruttiva significa ridurre l'alto tenore di servitù per mettere gli individui in condizione di sviluppare quella razionalità che può rendere possibile un'esistenza pacifica[70].

L'altra possibilità di negazione dell'esistente, oltre a quella rappresentata dalle fasce sociali escluse dalla produttività, è quella che sta dentro la creazione artistica, sempre capace di smascherare la vera natura (schiavistica) della società data, incrinando l'unidimensionalità del reale:

> La tensione tra l'attuale ed il possibile è trasfigurata in un conflitto insolubile, in cui la riconciliazione avviene per grazia dell'opera come forma: la bellezza come «promessa di felicità». Nella forma dell'opera la situazione esistente è collocata in un'altra dimensione, dove la realtà data si mostra per quel che è. In tal modo essa dice la verità intorno a se stessa; il suo linguaggio cessa di essere il linguaggio dell'inganno, dell'ignoranza e della sottomissione. La finzione narrativa chiama i fatti per nome ed il regno di questi va a rotoli: la narrativa rovescia l'esperienza quotidiana e mostra come questa sia falsa e mutilata. Ma l'arte possiede questo magico potere soltanto come il potere della negazione. Essa può parlare il proprio linguaggio solo finché sono vive le immagini che rifiutano e confutano l'ordine costituito[71].

[70] Ivi, p. 246.
[71] Ivi, p. 75.

La funzione dell'artista, di chi trasfigura la realtà in segni, nel romanzo di Calvino è svolta da Bradamante, oggettivazione narrativa dell'autore che si guarda scrivere[72].

Ella è la voce narrante della storia, donna più abile e forte di tanti uomini, segretamente innamorata della perfezione rappresentata da Agilulfo, e quindi proprio in forza di questo sentimento capace di rappresentarne appieno la figura e la vicenda, così come l'artista, pur essendo preso dalla realtà che lo circonda e lo affascina, la smaschera in tutte le sue incongruenze e ipocrisie.

Bradamante ha bisogno, come tutti i narratori calviniani, di una distanza per narrare i fatti di cui pure è stata protagonista, e questa distanza è data, oltre che dal tempo intercorso, dal chiostro e dalla sua essenza claustrale, di universo separato dal resto del mondo, dalle cui finestre è possibile una vista che è visione, e che come tale trasfigura anche la memoria più partecipe. Tuttavia la donna rinuncia, alla fine del racconto, a questa esistenza separata, e con essa alla scrittura attraverso la quale ha invano tentato di fermare nel momento della falsa ed effimera geometria la dissoluzione dell'amato, e fugge con Rambaldo, il quale rappresenta la vita, unica vera linfa della poesia:

> Per questo la mia penna a un certo punto s'è messa a correre. Incontro a lui, correva; sapeva che non avrebbe tardato ad arrivare. La pagina ha il suo bene solo quando la volti e c'è la vita dietro che spinge e scompiglia tutti i fogli del libro. La penna scorre spinta dallo stesso piacere che ti fa correre le strade. Il capitolo che attacchi e non sai ancora quale storia racconterà è come l'angolo che svolterai uscendo dal convento e non sai se ti metterà a faccia con un drago, uno stuolo barbaresco, un'isola incantata, un nuovo amore. [...] Dal raccontare al passato, e dal presente che mi muoveva la mano nei tratti concitati, ecco, o futuro, sono salita in sella al tuo cavallo[73].

Intanto Rambaldo ha già incontrato e riconosciuto, attraverso l'intimo rapporto con Agilulfo, l'alienazione. Egli, ricevuta in eredità la candida armatura del cavaliere inesistente, cifra della funzionalità esteriore dell'esistenza dentro il capitalismo

---

[72] Cfr. G. FALASCHI, *Ritratto di Italo Calvino*, in «Belfagor», a. XXVII, n. 5, 30 settembre 1972, pp. 530-58, ora in ID., *Una lunga fedeltà a Italo Calvino*, op. cit., p. 121.
[73] I. CALVINO, *Il cavaliere inesistente*, op. cit., pp. 1063-64.

tecnologico, la riempie della propria consistenza di uomo: «Rambaldo ora si slaccia la sua corazza, si spoglia, infila l'armatura bianca, calza l'elmo di Agilulfo, stringe in mano lo scudo e la spada, salta a cavallo»[74]. Così maturato, Rambaldo può finalmente combattere da vero paladino, così come l'uomo della civiltà industriale, conosciuto il nulla che sta alla base della società in cui vive e produce, può finalmente dare un senso più vero e finalità più esatte alla propria esistenza. Nella sua figura pare, dunque, rappresentarsi appieno quella transizione dalla scienza alla politica di cui parla Marcuse, transizione che sola può garantire il passaggio dallo stato di asservimento a quello di libertà:

Invece di essere separate dalla scienza e dal metodo scientifico, e lasciate alla preferenza soggettiva ed alla sanzione irrazionale, trascendentale, le idee di liberazione, che avevano un tempo carattere metafisico, possono diventare l'oggetto proprio della scienza. Ma questo sviluppo pone alla scienza il compito sgradevole di diventare politica, di riconoscere la coscienza scientifica come coscienza politica, e l'impresa scientifica come impresa politica. La trasformazione dei valori in bisogni, delle cause finali in possibilità tecniche, è infatti un nuovo stadio della conquista delle forze oppressive, non domate, nella società come nella natura. È un atto di liberazione […][75].

Per Marcuse è proprio tale trasformazione dei valori in bisogni, bisogni da soddisfare concretamente («materializzazione della libertà»[76]) e liberamente («sublimazione non repressiva»[77]), a emancipare le capacità creative e immaginative dell'uomo:

Il libero gioco del pensiero e dell'immaginazione assume una funzione razionale e direttiva nella realizzazione di un'esistenza pacifica per l'uomo e per la natura. Le idee di giustizia, libertà ed umanità trovano allora la loro verità e buona coscienza sull'unico terreno dove potrebbero mai trovarle – la soddisfazione dei bisogni materiali dell'uomo, l'organizzazione razionale del regno della necessità[78].

---

[74] Ivi, p. 1057.
[75] H. MARCUSE, *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, op. cit., pp. 236-37.
[76] Ivi, p. 238.
[77] *Ibidem*.
[78] *Ibidem*.

Parafrasando: solo l'individuo conscio della realtà dell'alienazione può costruire, sulla base di bisogni finalmente liberati, un rapporto sereno e costruttivo con la macchina e la tecnologia, servendosene senza servirle, riconnettendole all'uomo, alla naturalità, alla materialità, alla realtà effettiva delle cose, che non è geometrica, ma multiforme e caotica.

Tale passaggio, nel *Cavaliere inesistente*, può essere rappresentato dalla sorte dell'armatura di Agilulfo, che da emblema di una funzionalità asettica e compiuta che può essere solo della macchina, dell'automa, diviene, nelle mani di Rambaldo, strumento finalmente al servizio dell'uomo e delle sue necessità, e come tale imperfetto, impreciso, impresso com'è, oltre che degli sgarbi di una lotta reale, della materialità rappresentata dal sangue e dal fango:

> Rambaldo esce dalla battaglia vittorioso e incolume; ma l'armatura, la candida intatta impeccabile armatura di Agilulfo adesso è tutta incrostata di terra, spruzzata di sangue nemico, costellata d'ammaccature, bugni, sgraffi, slabbri, il cimiero mezzo spennato, l'elmo storto, lo scudo scrostato proprio in mezzo al misterioso stemma. Ora il giovane la sente come l'armatura sua, di lui Rambaldo di Rossiglione; il primo disagio provato a indossarla è ormai lontano: ormai gli calza come un guanto[79].

È, questa, una conclusione (affidata a un *topos*, quello dell'armatura affidata, che inizia dall'Iliade e sfocia nella fantascienza e nei suoi esoscheletri robotici) opposta a quella della *Nuvola di smog*, dove l'uomo trovava una parziale ancora di salvezza solo ed esclusivamente nella natura incontaminata; ora, lontano da qualsivoglia forma di regressione rurale, Calvino afferma che solo l'uomo riconciliato con la tecnologia, con le cose, con la realtà può riconnettersi, nell'idillio finale, alla scrittura che dell'alienazione ha svelato la verità.

L'ossessione del protagonista della *Nuvola di smog* è dunque risolta, nel romanzo, in maniera positiva, senza che si avverta la necessità di negare completamente la civiltà tecnologica e i suoi indubbi progressi, in cui l'illuminista

---

[79] I. CALVINO, *Il cavaliere inesistente*, op. cit., p. 1058.

Calvino, del resto, crede fermamente, come manifesta chiaramente parlando, in *La sfida al labirinto*, del ruolo della letteratura in rapporto alla civiltà industriale:

> Mi premeva di parlare dell'altra possibilità di contestazione che si apre alla letteratura di fronte alla prima rivoluzione industriale: accettarne la realtà anziché rifiutarla, assumerla tra le immagini del proprio mondo poetico, col proposito – che già la cultura filosofico-politica ha fatto proprio – di riscattarla dalla disumanità e inverarne il significato finale di progresso […][80].

Se il compito dell'arte è, dunque, quello di assumere nell'universo del poetabile anche la realtà industriale, al fine di liberarla dalla sua funzione di giogo per restituirle quella di strumento di liberazione per l'uomo, compito della classe operaia, secondo Calvino, sarebbe, parimenti, quello di sommare la propria spinta razionalizzatrice a quella insita nel sistema, senza però la sudditanza che possono manifestare le posizioni riformistiche:

> […] esiste una spinta razionalizzatrice propria della classe operaia, che le viene dal suo sentirsi artefice e potenzialmente arbitra d'un sistema che potrebbe essere strumento determinante nella trasformazione del mondo, e insieme asservita a questo sistema, strumentalizzata, impedita a indirizzarlo a fini universali; una spinta che quando sia forte d'una prospettiva chiara e d'una capacità d'articolare la propria azione organizzata in una strategia generale, può sommarsi alla spinta razionalizzatrice interna al sistema, senza il pericolo («riformista» in senso tradizionale) d'annullarsi in essa, ma anzi forse con la possibilità di capovolgere il rapporto tra i due termini […][81].

La fuga di Rambaldo e Bradamante verso il futuro rappresenta la sfida che l'uomo rinnovato nella riacquisita coscienza di sé, liberatosi dall'alienazione anche grazie al contributo della letteratura, smascheratrice delle finzioni, lancia alla realtà, nell'incessante desiderio di trasformarla con l'obiettivo ultimo della propria liberazione, che è liberazione dal lavoro in quanto costrizione. Per questa liberazione, secondo Marcuse, la tecnologia, sciolta dai suoi legami con il sistema dell'asservimento, può fare molto:

---

[80] I. CALVINO, *La sfida al labirinto*, op. cit., pp. 109-10.
[81] I. CALVINO, *L'antitesi operaia*, op. cit., p. 140.

«Progresso» non è un termine neutrale; designa un movimento verso fini specifici, e questi sono definiti dalle possibilità che esistono per migliorare la condizione umana. La società industriale avanzata si sta avvicinando allo stadio in cui la continuazione del progresso richiederebbe un rovesciamento radicale della direzione e organizzazione del progresso che oggi prevalgono. Questo stadio sarebbe raggiunto quando la produzione materiale (inclusi i servizi necessari) fosse automatizzata ad un punto tale da poter soddisfare tutti i bisogni vitali mentre il tempo di lavoro necessario sarebbe ridotto ai margini. Da questo punto in avanti, il progresso tecnico trascenderebbe il regno della necessità, dove ha servito come strumento del dominio e dello sfruttamento che limitavano per tal via la sua razionalità; la tecnologia diverrebbe soggetta al libero gioco delle facoltà nella lotta per la pacificazione della natura e della società. Un simile stato è raffigurato nella nozione marxiana della «abolizione del lavoro»[82].

Allo stesso modo per Rambaldo la bianca armatura di Agilulfo, pur devastata dalla battaglia e violata nel suo candore, rappresenta una possibilità d'esattezza, e dunque di razionalità tecnologica, stavolta al servizio non di un uomo che non c'è, ma di un essere finalmente maturato e per questo meritevole dell'amore di Bradamante, che lo definisce «l'unico uomo i cui atti non sono buttati lì come vien viene»[83]. E non è poca cosa questa metamorfosi attraverso la macchina, l'involucro che prima conteneva pura e semplice alienazione, per il giovane Rambaldo, lo stesso Rambaldo che, poco prima, si disperava per l'insensatezza degli atti suoi e di tutti quelli che lo circondavano:

Rambaldo comprendeva che qui tutto andava avanti a rituali, a convenzioni, a formule, e sotto a questo, cosa c'era sotto? Si sentiva preso da uno sgomento indefinibile, a sapersi fuori di tutte queste regole del gioco… Ma poi, anche il suo voler compiere vendetta della morte di suo padre, anche questo suo ardore di combattere, d'arruolarsi tra i guerrieri di Carlomagno, non era pur esso un rituale per non sprofondare nel nulla, come quel levare e metter pigne del cavalier Agilulfo? E oppresso dal turbamento di così inattese questioni, il giovane Rambaldo si gettò a terra e cominciò a piangere[84].

Nella scoperta della vacuità dell'organizzazione cavalleresca, nella scottante esperienza all'interno di essa, nella traumatica discesa nell'abisso dell'alienazione cui avrebbe potuto costringerlo l'armatura, Rambaldo trova la capacità di affrancarsi, maturando come uomo e coronando infine il proprio sogno di felicità; allo stesso modo la classe operaia, se capace di riconoscersi come ingranaggio di un

[82] H. MARCUSE, *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, op. cit., p. 30.
[83] I. CALVINO, *Il cavaliere inesistente*, op. cit., p. 1058.
[84] Ivi, p. 969.

meccanismo schiacciante, nella consapevolezza della propria alienazione, può infine uscire da questa, per conquistare una libertà che non è negazione della macchina, ma asservimento di questa ai bisogni e ai desideri dell'uomo. Solo così l'organizzazione tecnologica del lavoro e della vita può contribuire alla liberazione dell'uomo, invece che al suo asservimento, possibilità suggerita anche dallo stesso Marcuse: «Perché queste potenzialità della tecnica non diventino potenzialità repressive e perché possano assolvere alla loro funzione liberatoria e pacificatrice, esse devono essere sostenute e ottenute da bisogni di liberazione e di pacificazione»[85].

Leggendola così, la storia narrata nel *Cavaliere inesistente* può davvero rappresentare, sotto forma di allegoria, quel percorso di liberazione che pure Marcuse addita nella sua maggiore opera filosofica, che tanti elementi di contestazione contiene quante possibilità di palingenesi, in fondo, prefigura.

Sandro de Nobile

[85] H. MARCUSE, *La fine dell'utopia*, op. cit., p. 15.

Nuove patologie della ricezione letteraria
Malesseri biliari e saturnini morbi
nella narrativa di Celati, Palandri e Tondelli

Il contagioso desiderio triangolare

I casi classici di intossicazioni letterarie che contaminarono personaggi immaginari e lettori di romanzi sono stati a lungo oggetto di allarmismo giornalistico sulle cronache locali e di studi sull'uomo, per i quali si sono largamente spesi romanzieri, critici, sociologi. Memorabili e ormai abusati i casi di Don Chisciotte e Madame Bovary, che hanno dato esiti proverbiali e nuove formazioni deonomastiche[1]; proficue per gli psicologi ma moralmente scandalose per l'epoca furono le endemiche infezioni della *Wertherfieber* o *Wertherkrankheit*, l'epidemia che all'uscita del romanzo epistolare *I dolori del giovane Werther* minacciò l'esistenza dei giovani lettori in terra tedesca e che per molti fu fatale[2]. Il potere ipnotico e manipolatorio della letteratura continua a dispensare pezzi di vita sottratti all'angoscia sul finire del Novecento. L'inesploso *furor pueri* post '77, che troverà cittadinanza nelle stanze della narrativa di Gianni Celati, Enrico Palandri e Pier Vittorio Tondelli, contribuirà a diffondere il contagio di fantasie divoranti e a mietere vittime sul campo letterario[3].

---

[1] Si pensi alle formazioni lessicali di "donchisciottismo" e "bovarismo". Per quest'ultimo, si veda il luminare saggio di J. DE GAULTIER, *Le bovarysme*, Paris, Société du Mercure de France, 1902, trad. it. *Il bovarismo*, Milano, Istituto editoriale italiano, 1946, accostato al lavoro di A. ONZI, *Jules de Gaultier, la filosofia del bovarismo. Un philosophe nouveau nella cultura francese del primo Novecento*, Firenze, Le Cáriti, 2008.

[2] Sul *Wertherwirkung*, l'"effetto Werther", rimane prezioso S. CALABRESE, *Wertherfieber, bovarismo e altre patologie della lettura romanzesca*, in *Il romanzo*, vol. I, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2001, pp. 567-98. Per un'anatomia delle patologie letterarie segnalo G. P. BIASIN, *Malattie Letterarie*, Milano, Bompiani, 1976.

[3] Il punto di vista critico da me adottato presuppone un approccio interdisciplinare che faccia interloquire letteratura e medicina, le cui tangenze sono state acutamente approfondite da Remo Ceserani in un'ottica comparatistica in R. CESERANI, *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*, Milano, Bruno Mondadori, 2010, pp. 115-40.

Quando a Parigi nel 1961 René Girard introdusse la nozione di desiderio triangolare[4] nelle opere di finzione, complicò la più elementare rappresentazione geometrica del desiderio spontaneo, ossia una linea retta che congiunge il soggetto desiderante all'oggetto desiderato, attraverso la figura del mediatore. Posto quest'ultimo al vertice di un triangolo isoscele che involge sia il soggetto che l'oggetto alla base, lo schema psicologico di quello che il soggetto crede essere illusoriamente un autentico desiderio secondo sé si rivela come la proiezione di un desiderio secondo l'altro. Quest'introiezione, apparentemente inconsapevole, talvolta genera nel soggetto sentimenti contraddittori, meccanismi di sopraffazione e odio nei confronti del mediatore al quale riconosce, seppur segretamente, il merito di aver acuito in lui il desiderio. La distanza fra il mediatore e il soggetto stabilisce la tipologia di mediazione: Girard distinguerà una mediazione esterna, laddove i due coprotagonisti della sfera del possibile siano tanto lontani da non permettere il contatto; di contro, si parlerà di mediazione interna, qualora la loro prossimità permetta la condivisione di uno spazio fisico o morale. Il poligono manterrà la sua dimensione triangolare, anche se il lato obliquo che unisce i due punti-soggetto della contesa soffrirà la loro maggiore o minore vicinanza. Un mediatore letterario, quale Amadigi di Gaula per Don Chisciotte o il Werther di Goethe per i giovani suicidi tedescofoni, instaura un tipo di mediazione esterna in cui la distanza tra i due soggetti del desiderio risulta essere spirituale, prima ancora che geografica. Di conseguenza, il rapporto di discepolanza è più tangibile, non conoscendo il conflitto circostanziale, e si risolve in un meccanismo di *transfert* al quale segue una deputata emulazione. Sebbene il mediatore sia immaginario, la mediazione resiste. Di fatti, l'immaterialità e l'invalicabile distanza spazio-temporale permettono a questi adepti di legittimare la propria condizione esistenziale o, altresì, di pensarsi diversi da ciò che si è – secondo la definizione di *bovarysme* di Jules de Gaultier – e di mimetizzarsi fino a perdere i propri connotati, attribuendo al mediatore un ruolo catartico. In questo modo, l'identificazione letteraria risulta essere una scissione nella sfera dell'appartenenza,

[4] Cfr. R. GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961, trad. it. *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Milano, Bompiani, 1981.

quella che Celati definisce «uno stato di incoscienza, l'essere fuori di sé come condizione di chi è fuori della famiglia»[5].

Il magone celatiano

Un sintomatico caso di soggetto coinvolto in uno schema triangolare di mediazione letteraria insieme interna ed esterna è Giovanni, il protagonista di *Lunario del paradiso*, romanzo di Gianni Celati pubblicato nel 1978. La mediazione interna che qui si impone nei rapporti amorosi ricalca solo in apparenza il tradizionale *pattern* narratologico protagonista-deuteragonista-antagonista e conserva della nozione di Girard esclusivamente lo spazio fisico condiviso dai due rivali, Giovanni e il turco, che si contendono le attenzioni delle donne di casa Schumacher. La letteratura agisce in modo mimetico e predittivo come mediatrice sul giovane narratore, che racconta in prima persona la sua storia su diversi piani cronologici. Egli osserva tutti i contraenti del patto della seduzione muoversi seguendo percorsi riconoscibili, già battuti dai suoi eroi di carta, e vede dispiegarsi davanti agli occhi trame e situazioni narrative alle quali prende parte con il suo personale bagaglio di lettore appassionato. «Giovanni è un personaggio in fuga attraverso i piani della vita e della letteratura: studente, attore, mimo, cavaliere antico, burattino, sensuale, malinconico, disperato»[6]. Non è casuale che Bazzocchi utilizzi il termine "burattino" – con il quale Giovanni si definisce a più riprese durante tutto il corso del romanzo – perché intravede nel personaggio celatiano la fisionomia di Pinocchio di Collodi; ma è altresì leggibile come cavaliere antico, viste le analogie, esplicitamente dichiarate, con un Tristano sofferente che, imbracciate la cetra e la spada, sbarca in terra straniera alla ricerca di una sua Isotta. Ma è nella lettura empatica di Shakespeare che Giovanni sente la seduzione della fantasia e conta nella sua testa, come nel celebre guscio di noce amletico, di poter essere il re di uno spazio infinito. Fagocita tutto il

---

[5] G. CELATI, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi, 1975, p. 31.
[6] M. A. BAZZOCCHI, *Personaggio e romanzo nel Novecento italiano*, Milano, Bruno Mondadori, 2009, p. 165.

flusso d'immaginazione proveniente da quel grande tomo rilegato in pelle nera e bordato d'oro delle *Comedies, Histories, Tragedies* di Shakespeare, ritrovato nella biblioteca della casa di Sierichstrasse, dove è ospite di due bambine che sembrano essere uscite direttamente dall'*Alice* di Carroll. Sulle note di un disco jazz, seduto a terra nel soggiorno della grande casa, si lascia invadere dalle visioni beate del paradiso shakespeariano, «lasciando andare i pensieri che cavalcano le folli brame»[7]. Impugnata la bandiera che sovrastava il Globe Theatre, incarna il motto elisabettiano *Totus mundus agit histrionem* e comincia a recitare monologhi ad alta voce, preparando la scena e le quinte di un teatro fittizio nello spazio tra due sedie, gesticolando istrionico. Si atteggia al machiavellico Riccardo III con la postura del deforme e al malinconico Romeo nella posa dell'amante che sospira, ma con salti, facce spiritate e urla all'occorrenza diventa anche re Lear o Lady Macbeth in preda a un delirio di follia. Sembra essere qui al cospetto di un manierista, secondo la definizione di Binswanger in *Tre forme di esistenza mancata*, per il quale questi vive «l'angosciosa disperata impossibilità di essere se stesso e insieme la ricerca di un appiglio, di un punto di riferimento in un "modello" attinto alla pubblicità del "SI"»[8], laddove il modello di riferimento tradisca una condizione patologica di insicurezza nei confronti del mondo e dal quale sente incombere un presagio persecutorio.

La tragedia di Amleto assume agli occhi di Giovanni l'aspetto di una profetica illuminazione, una sottrazione dalla vita reale per ricreare autonomamente un suo teatro attraverso l'arte mimica; lo schermo su cui proiettare le ombre più scure di una commedia personale, nella quale è protagonista col proprio «dolore di ragazzo tradito nei suoi ideali massimi»[9].

Quella di Amleto mi sembrava la mia storia, pari pari, a tempo di jazz. Ofelia era la povera Antje. Gertrude la signora Schumacher grifagna. Il turco una via di mezzo tra re Claudio usurpatore e Polonio intrigante. Ma

[7] G. CELATI, *Lunario del paradiso*, Milano, Feltrinelli, 1996 (I ed. Torino, Einaudi, 1978), p. 121.
[8] L. BINSWANGER, *Drei Formen Missglückten Daseins: Verstiegenheit, Verschrobenheit, Manieriertheit*, Tübingen, Max Niemeyer, 1956, trad. it. *Tre forme di esistenza mancata: esaltazione fissata, stramberia, manierismo*, Milano, Il Saggiatore, 1964, p. 14.
[9] G. CELATI, *Lunario del paradiso*, op. cit., p. 75.

il sergente nazi riuscivo mica a piazzarlo. O magari era lui il fantasma? Poi coincidenza vuole che la signora Schumacher si chiamasse proprio Gertrude di nome. Fiamme d'immaginazione che divampano! Lei anela a gettarsi nella libidine tra le braccia del figlio Amleto, ma intanto Claudio l'usurpatore turco se la gode da maiale, installato nel castello di Elsinore![10]

L'Amleto celatiano, contrariamente al rifiuto anticonvenzionale del suo equivalente danese, ritiene necessario inseguire l'obiettivo del matrimonio. Trovatosi di fronte a una riluttante Antje-Ofelia, proietta il desiderio sulla madre dell'amata, riversando su di lei edipicamente la carica d'eros, le vertigini libidinose del giovane studente in terra straniera. Nell'identificazione col dramma shakespeariano, il mediatore interno, un giovane ingegnere turco, indossa i panni metaforici di patrigno e di futuro suocero e intrattiene un rapporto al limite dell'incesto nel desiderio triangolare. Il sergente-nazi Schumacher a capo della famiglia del paradiso, un po' fantasma paterno un po' Prospero di *The Tempest* quando cita «Ciofanni! Bevi Ciofanni e dimentica! *we are such stuff as dreams are made of*»[11], sovverte il rapporto tra realtà e sogno nel quale vive Giovanni e si fa portatore di un'idea calderoniana della vita, in cui tutto ciò che è reale per l'uomo è fatto di sogno.

La sovrapposizione con il romanzesco è un vizio di lettura di Giovanni che, ponendosi di fronte al dramma inglese senza alcuna distanza finzionale, compromette la sua stessa esperienza di lettore. Difatti, egli si ritrova a dialogare non con l'autore, bensì con il personaggio del libro che, riportando il pensiero del Celati di *Finzioni occidentali*, «costituisce solo la citazione di un "egli", e non la produttività incontrollata d'un io parlante»[12]. Tutte quelle ardenti letture tessono una rete di pazzia che intrappola il giovane personaggio in disturbi paranoici, stati allucinogeni e manie di persecuzione e che fanno di lui un caso patologico di follia per identificazione letteraria. In *Storia della follia*, Foucault la inserisce tra le forme di follia che si collocano sulle soglie dell'epoca classica e la intende come «le chimere [che] si trasmettono dall'autore al lettore, ma ciò che da un lato era fantasia, dall'altro

[10] Ivi, pp. 93-94.
[11] Ivi, p. 171.
[12] G. CELATI, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, op. cit., p. 34.

diviene fantasma»[13]. Tuttavia, una tale trasmissione della fantasia autoriale accolta concretamente dall'ingenuità del lettore sottintende ben più torbidi rapporti tra immaginazione e realtà nell'opera d'arte e nella vita. Difatti, Giovanni è diffidente nei confronti della popolazione locale che ai suoi occhi tenta di tagliarlo fuori, immagina che il mondo sia tutta una trappola fabbricata su misura dell'uomo affinché nessuno possa credersi diverso dall'essere un comprimario nell'ingannevole film di qualcun altro; sospetta congiure ordite ai suoi danni da parte di due giannizzeri al seguito di un malavitoso, ai quali riesce a sfuggire come Amleto con Rosencrantz e Guildenstern e nelle cui parole è facile avvertire il modello del principe danese: «I giannizzeri del Tino non mi beccano più: ah, gliel'ho fatta ai due cadaveri verdastri! Tanti saluti al cimitero!»[14].

Lo scollamento dalla realtà coincide con quello che Giovanni chiama il periodo dell'ululo, che nel calendario lunare equivale al plenilunio, al quale segue la malinconia, che viceversa combacia con la luna calante. La *verve* letteraria cui è sempre esposto ottunde la sua mente con nuvole grigie dalle quali vengono giù malumori e stralunamenti che si impastano con quei «discorsi che mi facevo nella testa leggendo Shakespeare, pagine e pagine di malinconia e ululo»[15]. Quando il giro delle lune manda sulla terra i segni del cielo, Giovanni sente il fremito di scappar via da se stesso e, ululando al vento e ai lampioni come un animale ferito, si trascina per i prati per inseguire una visione che gli sfugge. Questa visione è risultante dallo scarto che nasce tra l'ideale letterario che propone modelli fiabeschi di vita e la consapevolezza della propria esistenza; uno scombussolamento interiore, causato da una mancata aderenza alla propria storia, che stimola l'estro, nonché la voglia di ululato, ma anche la purga della malinconia. L'ululo è un idioletto da licantropo dotato di un lessico del dolore, un canto di disperazione che si traduce in un codice verbale, al fine dell'interazione nella socialità, oltre che un mezzo di igienizzazione pulsionale che trascina via tutti gli stimoli, i lamenti e le basse speranze. La

[13] M. FOUCAULT, *Histoire de la folie*, Paris, Gallimard, 1972, trad. it. *Storia della follia nell'età classica*, Milano, Rizzoli, 1976, p. 103.
[14] G. CELATI, *Lunario del paradiso*, op. cit., p. 216.
[15] Ivi, p. 113.

condivisione generazionale dell'estro da parte di Giovanni con il fratello porta i due a immaginare di poter agire sulla propria angoscia mediante una follia distruttrice e, con lo scopo di ribaltare autorità, troni e imposizioni[16], l'ululo assume una potenza catartica e apocalittica, diventando «il suono del vento che spazzerà via tutto, nel giorno del Giudizio Universale»[17]. Giovanni vive soggetto a forze più grandi e incontrollabili, sospinto dall'effetto che le fasi lunari esercitano su di lui: alla luna calante, compare sotto le sue lenzuola la grama malinconia nelle vesti di un fantasma, l'infelice rassegnazione al dolore attanaglia lo stomaco e diventa «magone, che va su e giù fino alla gola come uno stantuffo»[18]. Il magone del malinconico di Celati agisce sulla sfera linguistica, promuovendo una nuova forma di espressione verbale: «Quando viene così forte io non parlo, mugugno. Ma mugugnare in lingua straniera, qui sta il difficile»[19]. Il mugugno è un rantolare convulso, un sistema linguistico sconosciuto, composto da pochi suoni foneticamente martellanti («tunf! tunf! tunf!»[20]), consonanti sommesse in prevalenza che si ripetono e si intercalano a grida e a pianti. Di notte la malinconia attacca la vittima nel suo complesso onirico, facendolo sprofondare nella regione dell'inconscio fatta di spaventosa oscurità, alterando altresì il suo sistema omeostatico e scatenando stati di ipertermia galoppante.

Seduto sulla panchina, c'era una statua lì vicino, mi è venuta giù la malinconia. Guardando quella statua d'un satiro o qualcosa del genere, sono sprofondato nell'umor malinconico nero, che conosco benissimo, posso farvi una conferenza. Io sono un malinconico nato, ve lo dico subito. Ho la malinconia che mi gorgoglia in basso, viene su dalla pancia, fa il giro delle budelle, poi si piazza nello stomaco e diventa magone. E col magone non sto più fermo, mi alzo, mi siedo, mi muovo, fumo come una ciminiera, tutto mi sta sui coglioni.

---

[16] Nelle intenzioni dei due fratelli sembrerebbe scorgersi, seppure superficialmente, una comunanza con le prerogative dei movimenti studenteschi. Ma, a proposito della presa di distanza dal discorso politico-propagandistico, del quale il *Lunario* rappresenta un antidoto, si veda M. R. STEFANATI, *"Io ho passato la giovinezza tra i richiami della politica e della carne". Il discorso politico in* Lunario del paradiso, in «Elephant and Castle. Laboratorio dell'immaginario», n. 19, dicembre 2018.
[17] G. CELATI, *Lunario del paradiso*, op. cit., p. 74.
[18] Ivi, p. 213.
[19] Ivi, p. 75.
[20] Ivi, p. 213.

Ah, con la mia malinconia ne ho fatti di viaggi all'estero; viaggi bellissimi, devo dire, da intronato. Me la porto sempre dietro, non so cosa farci, è una vita che va così[21].

Il magone celatiano si ascrive al marasma di patemi dettati dal *taedium vitae* e dichiara una certa vicinanza allo *spleen* di Baudelaire, ma prima ancora affonda le sue radici nella teoria umorale ippocratica e nella medicina galenica[22]. Se la milza che produce l'atrabile, uno dei quattro umori presenti nell'organismo, sovreccede nel suo quantitativo, avvelena il sangue, provocando uno squilibrio umorale che prende il nome di discrasia. Il temperamento derivante da questa alterazione è definito da Galeno "melanconico" e si manifesta a livello della personalità mediante un carattere ignavo, timido, ostile, preda di un'instabilità nella sfera del torpore. Giovanni accusa forti crampi al basso ventre e dolori lancinanti al fianco, ossia nella zona occupata dai lombi, immediatamente sottostante agli ipocondri, nonché sede della milza. Dalla regione addominale superiore si levano le esalazioni tossiche che raggiungono l'encefalo, offuscando l'intelligenza e provocando malinconiche allucinazioni e stati deliranti: «La testa è una brutta bestia che becca tutto, ingurgito tutto quello che viene dentro, e si gonfia e si sgonfia secondo quello che ha mangiato. Se ha mangiato qualcosa di indigesto, parte in viaggi allucinanti per conto suo, e tu hai un bel correrle dietro»[23].

Il cibo gioca un ruolo fondamentale nella comparsa di tristezze e malinconie: alcuni alimenti scuri e i vini densi sono già in origine carichi di timori, in aggiunta surriscaldano l'organismo che, nel tentativo di raffreddare la bile nera e riportarla al suo stato naturale, subisce sbalzi nel complesso di termoregolazione. Lo stato febbricitante, per quanto terapeutico perché revulsivo, genera diaforesi, una copiosa liquefazione e un disciogliersi dentro se stessi: «un male a tutta la testa, dovevo

[21] Ivi, p. 73.
[22] Per una raccolta completa delle più accreditate teorie umorali e sulla correlazione tra malinconia e Saturno, il testo imprescindibile è ovviamente R. KLIBANSKY, E. PANOFSKY, F. SAXL, *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, London, Thomas Nelson & Sons, 1964, trad. it. *Saturno e la malinconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, Torino, Einaudi, 1983.
[23] G. CELATI, *Lunario del paradiso*, op. cit., p. 200.

sedermi per terra ogni dieci passi, dal mare e dall'ondeggiamento marino del cranio, tipo mareggiata che mi sballotta di qua e di là»[24]. Le discussioni filosofiche col colonnello Schumacher mettono Giovanni in un ulteriore stato di subbuglio emotivo, nel quale egli sente un mare in tempesta tormentare le sue meningi, la testa abitata da personaggi sconosciuti che agitano le onde con soliloqui amletici e una "vocina" che arriva fino alle orecchie ponendo interrogativi esistenziali («cosa ci faccio qui? dov'è l'amore? dov'è la vita? quand'è che muoio?»[25]), che Bazzocchi ha identificato nel grillo parlante del romanzo collodiano[26].

Il processo di combustione umorale dà come esito quello che Celati chiama "magone", una sorta di catrame denso, un carbone viscoso ulteriormente infiammabile che si trasforma in bile adusta e appesantisce lo spirito. Per mitigare gli eccessi dell'umore malinconico, Giovanni ricorre al passaggio di stato del magone canceroso: in aeriforme, trovando un fugace sollievo nella sublimazione in fumo di un pacchetto di sigarette al giorno; in liquido, quando, passeggiando per i prati sotto la pioggia, sente nel suo capo fondersi la disperazione e dai suoi occhi vengono giù rivoli di lacrime. La filosofia naturale del XII secolo, rappresentata dal pensiero di Ugo de Fouilloi nel trattato teologico *Migne*[27], proponeva un rimedio espulsivo mediante la fuoriuscita di lacrime dal canale oculare, conforme alla liberazione dei peccati attraverso la confessione. Al contrario, il medico romano del II secolo, Sorano d'Efeso, in *Sulle malattie acute e croniche* proponeva un rimedio alla malinconia alternativo al digiuno e all'astinenza sessuale. Nonostante egli vedesse la causa della malinconia in una costrizione di fibre situata nella regione epigastrica, non limitava la terapia ad antidoti farmacologici, bensì contemplava una misura "attiva". Bisognava anzitutto condurre il paziente a teatro, esporlo a commedie allegre che predisponessero positivamente il suo animo; una seconda fase terapeutica avrebbe dovuto stimolare la sua creatività, attraverso la redazione di discorsi da leggere in

[24] Ivi, pp. 129-30.
[25] Ivi, p. 73.
[26] M. A. BAZZOCCHI, *Personaggio e romanzo nel Novecento italiano*, op. cit., p. 165.
[27] Per ripercorrere la storia della malinconia e dei suoi rimedi, il rimando obbligato è a J. STAROBINSKI, *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900*, Basel, J.R. Geigy, 1960, trad. it. *Storia del trattamento della malinconia dalle origini al 1900*, Milano, Guerini e Associati, 1990.

pubblico di fronte a una platea che dimostrasse vivo apprezzamento. Si intuisce che l'istrionismo di Giovanni, che interpreta con mugolamenti e gesticolazioni i drammi shakespeariani e il benessere che ne deriva, si possa collocare in un momento psicoterapeutico. Di conseguenza, la maschera da ammaliante Sherazade in marcia per la pace nel mondo e la posa da favoloso raccontatore che vive nell'immaginazione delle storie hanno denotato per Giovanni l'insorgere della patologia letteraria e della sua relativa cura.

Il traboccamento in **Boccalone***: una malinconia universale*

L'eco dell'ululo del gran lettore di Celati risuona nello stenografico flusso di pensieri di *Boccalone*, che sulla pagina non conosce maiuscoli, maiuscoletti o giustificazioni tipografiche. Il romanzo di Enrico Palandri, uscito nel 1979, condivide con il *Lunario* l'adozione di un narratore omodiegetico che, nel raccontare la propria storia, percepisce se stesso come un personaggio romanzesco e registra tutte le oscillazioni della scrittura umorale, mediante riflessioni metanarrative, correzioni e censure. La composizione del testo procede in presa diretta e scaturisce dal tentativo di raccontare una storia d'amore personale attraverso le parole di un soggetto collettivo, un racconto corale che non riguarda nessuno ed è «bucato»[28] dalle storie di tutti, coerentemente collocato in pieno clima settantasettino.

La letteratura che aleggia al di sopra del romanzo instilla desideri in Boccalone in un modo così pervasivo da plagiare il suo percorso di formazione, il bisogno di farsi delle storie. Ricalcando quei mediatori che ha investito di autorità e dai quali introietta illusioni, linguaggi e pose, arriva al punto di interrogarsi sul margine di intervento sulle sue scelte e «se la mia giornata è già scritta in qualche libro, o se posso reinventare la mia vita»[29]. L'educazione sentimentale di «enrico» passa

[28] I termini "buco" e "bucare" compaiono in diverse forme e a più riprese nel corso del romanzo. L'immagine visiva del testo è quella di un vestito, nella cui trama possono insidiarsi le storie di tutti; oltre a un più sotterraneo rimando agli stupefacenti, protagonisti indiscussi della narrativa contemporanea a *Boccalone.*

[29] E. PALANDRI, *Boccalone*, Milano, Feltrinelli [L'erba voglio, 1979], 1988, p. 42.

attraverso le esuberanti letture di invasamento: *La metamorfosi* di Kafka e *Il giovane Holden*, che attecchiscono scopertamente sulla sua psiche, avvalorando la tesi di Celati per cui «i romanzi sono nocivi perché, in mancanza d'una difesa critica contro le loro fantasie, producono quel vizio di identificazione romanzesca che ha tanto afflitto Don Chisciotte»[30]. La fase di scoperta della sessualità si manifesta ancora una volta, come con Giovanni del *Lunario*, mediante una sovrapposizione con i drammi shakespeariani. Il rito di corteggiamento per Boccalone prevede una mimesi verbale, ossia la riproposizione delle parole di Giulietta del secondo atto, per cui va aggirandosi per Bologna ripetendo: «questo boccio d'amore che s'apre sotto il soffio d'estate quando quest'altra volta che ci rivedremo, forse sarà uno splendido fiore»[31]; e la condivisione di un contesto simil-poetico, nato come estensione della lettura della celeberrima scena del balcone, nel quale immergersi e abbandonarsi agli effluvi dell'amore. Anche quando gli sconvolgimenti emotivi rendono Boccalone insonne, sente su di sé l'eredità dell'usurpatore Macbeth che, nella tragedia scozzese, perde il sonno in preda alla paura e alle profezie delle streghe. L'espressione dell'innamoramento trova la propria cassa di risonanza in un citazionismo letterario postmoderno, che non teme accostamenti indifferenziati tra una cultura alta e il più basso quotidiano, rifuggendo da qualsiasi mito della fonte: «sedevo da qualche parte a declamare poesie: qualsiasi rima, dalla pubblicità dei tortellini fioravanti a ugo foscolo, a dante alighieri, a rimbaud, a majakowskij»[32].

La letteratura agisce altresì come tentativo di spersonalizzazione, uno smembramento del soggetto, al fine di appiattire un "io" arrogante nel ruolo di semplice agente dell'ordine narrativo e ne consegue uno scardinamento di tutte le strutture sintattiche, che fa saltare periodi e griglie ortografiche. La commistione di materiale narrativo che il rabdomante Boccalone va ricercando per la tessitura di un'alterità proteiforme, «un vestito policarpico»[33], ambisce solo parzialmente

---

[30] G. CELATI, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, op. cit., p. 14.
[31] E. PALANDRI, *Boccalone*, op. cit., p. 18.
[32] Ivi, pp. 46-47.
[33] Ivi, p. 76. *Il vestito policarpico* è il titolo del progetto editoriale collettivo che Boccalone ha imbastito con i suoi amici. Il riferimento botanico rimanda a un vegetale che fiorisce e dà molti frutti eterogenei, equivalenti

all'oggettivazione della propria esistenza, mirando piuttosto al riconoscimento, anche letterario, in un sistema di inclusione più complesso, generazionale. Tuttavia, nel mancato avvedersi della morte delle storie, Boccalone sperimenta il fallimento e percepisce il proprio corpo come limite esperienziale del romanzesco, perché esso si situa oltre quelle che Celati chiama «le soglie rituali della società»[34]. Le sue aspettative di militanza socio-letteraria si infrangono contro equilibri apparentemente totemici, che rivelano la precarietà di una condizione patologica generalizzata, fenotipicamente riassunta nell'immagine che «enrico» ritrae di sé: un querulo «psicodramma ambulante»[35] dotato di una straordinaria abilità di trovarsi al centro di cataclismi e con una tendenza al «traboccamento»[36]. Il "traboccamento" di Boccalone è uno straripamento emozionale seguito da una perdita di consistenza, una fuoriuscita incontrollata dalle zone di riconoscimento pregresso. Si trabocca quando «le categorie svaniscono come l'etere, quando vi sentite stretti in tutti i fidanzamenti»[37] e le contraddizioni si insinuano nella norma significante che ammette nel contempo il sé e la sua negazione. Si straborda dalla superficie delle storie che si era soliti rincorrere, dalle costrizioni ideologiche che ponevano un freno al deliberato flusso della continuità e si scivola nell'astratto e nell'amorfo. Talvolta segue perdita di controllo all'interno del proprio inconscio e non è raro udire gran baccano e gruppi rock statunitensi nei meandri misconosciuti della propria psiche: «vi traboccano i sogni che vi trascinano in zone inesplorate dove non vi spiegate più cosa ci fanno i doors e il contrabbasso nel vostro subcosciente»[38].

Anche i traboccanti si situano nello spettro dei malinconici. Freud in *Lutto e malinconia* riconduce a un'unica matrice, ossia alla perdita dell'oggetto della libido, l'eterna ferita narcisistica procurata al soggetto dal lutto e dalla malinconia. Ma se «nel lutto il mondo si è impoverito e svuotato, nella melanconia, impoverito e

agli interventi che sarebbero apparsi sul libro corale.
[34] G. CELATI, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, op. cit., p. 28.
[35] E. PALANDRI, *Boccalone*, op. cit., p. 138.
[36] Ivi, p. 15.
[37] Ivi, p. 16.
[38] *Ibidem.*

svuotato è l'Io stesso» [39]. Nel primo caso, il senso della mancanza si risolve mediante lo spostamento della pulsione libidica su un altro oggetto; nella malinconia la proiezione si rivolge verso l'Io, che risulta essere già narcisisticamente mancante. La descrizione del malinconico freudiano, per il quale questi vive «un profondo e doloroso scoramento, un venir meno dell'interesse per il mondo esterno, una perdita della capacità di amare, un avvilimento del sentimento di sé che si esprime in autorimproveri e autoingiurie»[40], si riflette nel triste riconoscimento dei propri limiti patologici al quale Boccalone giunge nel finale: «il mio problema è che non so ascoltare gli altri, non so amare davvero, mi importa solo di me»[41].

I traboccanti di Palandri sono orfani di politica per causa e per elezione, fanno parte di «un popolo di incontentabili, rissosi, sfrenati esseri desideranti; malinconici e tristi come il tramonto»[42]. Nelle loro malinconiche nevrosi si intravedono le conseguenze più vistose delle due tornate di rivolte studentesche: la castrazione dell'autorità politica e la conseguente morte del padre simbolico. Le abbuffate ideologiche del '68 e del '77 hanno visto, per usare la terminologia di Jacques Lacan, l'epoca dell'evaporazione del padre e il vacillare della sua autorità totemica, rendendo questi relitti generazionali dei "sopravvissuti". I grandi stravolgimenti politici non entrano spudoratamente nel romanzo di Palandri né vengono ridotti a una semplice scenografia di carta, gli echi della Storia si scorgono come un'estensione della psiche nei protagonisti dei racconti. Nella loro incapacità di omologarsi allo schema sociale, si sentono solidali alla condizione giovanile intercettata in Nord America nel secondo dopoguerra e battezzata con il termine *hipster* da Allen Ginsberg nel celebre poema *Howl*. Come con i *beat*, la Storia li ha lasciati soli di fronte agli scenari desolanti della loro apocalisse privata: per questo si sono ritagliati uno spazio nell'utopia letteraria, fidando solo nella propria macchina esistenziale. Il cambiamento del singolo nella società che ne è conseguito ha comportato quello che

---

[39] S. FREUD, *Trauer und Melancholie*, in «Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse», vol. 4 (6), 1917, pp. 288-301, trad. it. *Lutto e melanconia* in *Metapsicologia*, in ID., *Opere*, 1915-1917, vol. VIII, Torino, Bollati Boringhieri 1976, p. 105.
[40] Ivi, p. 103.
[41] E. PALANDRI, *Boccalone*, op. cit., p. 145.
[42] Ivi, p. 60.

Lukàcs, nel saggio *Il significato attuale del realismo critico*, aveva definito una fuga nel patologico, che si pone «come protesta morale contro il capitalismo»[43], e ha inoculato il germe di una malattia dell'anima. Una malinconia traboccante che si è insinuata nelle pieghe della paranoia, ha inibito la facoltà di linguaggio in un ostinato mutismo e trova una via evacuante in accessi di catatonia e istinti suicidi[44].

Per una diagnosi boccaloniana, viene in nostro soccorso Robert Burton che, nell'*Anatomy of Melancholy*, considera la malinconia non come una malattia individuale, bensì come un fenomeno sociale che può essere compreso solo intervenendo sul binomio individuo-società[45]. Nelle ultime pagine dell'*Introduction* all'*Anatomy*, Burton universalizza la malinconia, per cui «tutti sono malinconici, pazzi, scriteriati»[46], dunque occuparsi di un rimedio alla malinconia significa intervenire sul destino non del singolo, ma dell'umanità tutta. Difatti, i traboccanti vivono come esclusi dalla grande macchina del consenso, come frammenti di culture post-apocalittiche, nella sensazione rabbiosamente enfatizzata da Boccalone: «non sono ospite del vostro sistema, ma sono derubato del mio, e […] questo vostro modo di morire ogni giorno, scientificamente, davanti e dentro la macchina della tristezza e della repressione, non ha possessori, ma solo posseduti»[47]. Tentano di restaurare un ordine ormai perduto e di rivendicare una propria indipendenza, come difesa morale a quella universalità burtoniana della malinconia che si rende manifesta a «enrico»: «una sera sono uscito con gigi per la città e sembra che soffra anche lui, che soffrono

[43] G. LUKÁCS, *Zur Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus*, 1957, pubblicato in volume: *Wider den missverstandenen Realismus*, Hamburg, Claassen, 1958, trad. it. *Il significato attuale del realismo critico*, Torino, Einaudi, 1957, p. 29. La riflessione di Lukács riguardava la propensione al soggettivismo di Kafka e Joyce, ma ritengo che l'atteggiamento di rifiuto e di risposta patologica al sistema capitalistico si possa applicare anche ai personaggi di *Boccalone* e a molti altri protagonisti di quella che è stata definita la "giovane narrativa italiana". Si veda *Altri libertini* di Pier Vittorio Tondelli e *Treno di panna* di Andrea De Carlo.

[44] Per approfondire le pulsioni di morte correlate alla melanconia, sebbene patologizzata tra le psicosi maniaco-depressive, ho trovato illuminante la sezione *La sofferenza, l'angoscia e l'impulso al suicidio nella melanconia*, in L. BINSWANGER, *Melancholie und Manie. Phänomenologische Studien*, Pfullingen, Neske, 1960, trad. it. *Melanconia e mania. Studi fenomenologici*, Torino, Boringhieri, 1971, pp. 50-60.

[45] A proposito *dell'Anatomy of Melancholy* di Burton e della malinconia come malattia ricorrente nella letteratura anglosassone, ho trovato un'agile guida nel testo di M. SIMONAZZI, *La malattia inglese. La melanconia nella tradizione filosofica e medica dell'Inghilterra moderna*, Bologna, Il Mulino, 2004.

[46] R. BURTON, *Anatomy of Melancholy*, vol. I, London, Hollbrook Jackson, Dent [1932] 1968, trad it. *Anatomia della malinconia*, Venezia, Marsilio, 1983, p. 167.

[47] E. PALANDRI, *Boccalone*, op. cit., p. 43.

tutti»[48]. “Soffrono tutti” i personaggi in *Boccalone*: alcuni spariscono dopo aver letto Rimbaud, altri reagiscono come Asterix il gallo e sentono che il cielo sta per rovinare loro addosso e sembra che non ci sia consolazione, perché anche la letteratura rovina le cose, per quel vizio di deludere le aspettative. Sebbene Burton proponga, accanto alle cure farmacologiche e dietetiche, la restaurazione dell’ordine sociale, compromesso fin dal giorno del peccato originale, Boccalone esperisce l’infelice rassegnazione per cui «non riuscire a essere soggetti della propria esistenza porta spesso a sentirsi oggetti di un sistema più ampio»[49], alla quale segue un riscontro con l’incapacità di intervenire nella storia ultrasecolare della sopraffazione degli uomini e della politica.

Il suo “traboccamento” si consolida come forma ritentiva di malinconia, incurabile per l’impossibilità di esprimersi. La ritenzione umorale sfugge da qualsiasi *pharmakon*: dalla ‘bevanda dell’oblio’, una miscela di erbe egiziane che attenuava le lacrime, o dall’elleboro, specie quello coltivato ad Anticira, che nell’antichità si pensava potesse curare il corpo del malato liberandolo dalla bile nera. Per placare i morsi della sua disperazione, Boccalone trova una provvisoria requie in litri di Diampicil e nella scrittura del suo racconto, che gli permetterà la disgiunzione dal mondo, l’allontanamento dalla militanza, per ritrovare i sintomi all’origine del suo disturbo. Nel finale si chiede se sia il caso di consegnare il suo scritto a uno psicanalista, perché, riconoscendo la sua tendenza da drammatizzante nella narrazione del sé, Boccalone ha oltrepassato, sia da fruitore che da agente, la soglia della *fiction* ed è rimasto imprigionato nella sua stessa storia.

Patologie tondelliane

Il progetto del «cineocchio»[50] tondelliano, una dichiarazione di poetica cinematografica del narratore di *Autobahn*, il racconto che chiude *Altri libertini*

---

[48] Ivi, p. 104.
[49] Ivi, p. 64.
[50] P. V. TONDELLI, *Altri libertini*, in ID., *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, a cura di F. Panzeri, Milano,

[1980], promette di dare cittadinanza a tutti i traboccanti, gli istrionici e i boccaloni dei romanzi precedenti. Nella forma di prosa lirica, uno zibaldone psicotropo di fughe letterarie, l'esordio narrativo di Tondelli si chiude con un ambizioso programma, che il narratore definisce *drunk-cinema*: un luogo antropologico che, nel nome di una resistenza topografica, si pone come iperonimo per una comunità giovanile che sente di essere relegata ai margini. Il progetto si interrompe per la necessità di mettersi sulla strada; nella sua rapsodica corsa all'inseguimento dell'odore del Mare del Nord, egli spera di esalare l'invasamento del Maligno che, insidiatosi nel suo stomaco, ha originato nuove patologie della ricezione letteraria.

Lacrime lacrime non ce n'è mai abbastanza quando vien su la scoglionatura, inutile dire cuore mio spaccati a mezzo come un uovo e manda via il vischioso male, quando ti prende lei la bestia non c'è da fare proprio nulla solo stare ad aspettare un giorno appresso all'altro. E quando viene comincia ad attaccarti la bassa pancia, quindi sale su allo stomaco e lo agita in tremolio di frullatore e dopo diventa ansia che è come un sospiro trattenuto che dice vengo su eppoi non viene mai. […] E l'Angelo, anche ciò mi rammento ve lo passo, questa scoglionatura che dà sul neuroduro la chiama Scoramenti, al plurale perché quando arriva non vien mai in solitudine. Si porta appresso nevralgie d'ossa, brufoletti sulle labbra o nel fondoschiena ma poi i più gravi mali, quelli della vocina; cioè chi sei? cosa fai? dove vai? qual è il tuo posto nel Gran Trojajo? cheffarai? [51]

Quel sospiro che rimane a mezz'aria nello stomaco, che ricorda il magone celatiano, è il reflusso di una scorticatura sentimentale che martirizza la psiche e il corpo. La scoglionatura è lo spettro di una nausea postuma, esistenzialista, che assume fattezze abuliche nell'isolamento e nell'inettitudine. Ha anch'essa una genesi nel *Lunario del paradiso* di Celati, nella scena in cui Giovanni si dice «scoglionato»[52], paragonando l'effetto provato al suo rientro nella casa del Tino a quello nella caserma ai tempi del militare, ma viene patologizzata da Tondelli come

Bompiani, 2001, p. 140.

[51] Ivi, p. 131.

[52] L'aggettivo "scoglionato" compare solo nella prima redazione del *Lunario*: «Proprio l'effetto che ti fa la caserma, quando torni alla sera per la ritirata, scoglionato e malinconico rinscemito» (G. CELATI, *Lunario del paradiso*, Torino, Einaudi, 1978, p. 158). Nelle redazioni successive, riviste e ampliate da Celati, il più colorito "scoglionato" si tramuterà in: «Proprio come in caserma, quando tornavo alla sera dopo un turno di guardia, stanco e scocciato» (*Lunario del paradiso*, 1996).

uno dei «disturbi dubitativi della decadenza»[53]. La spossatezza gastrica che tormenta il soggetto può incollarsi addosso e cementificarsi nella forma di scoramenti, nevrosi duttili e vischiose, che perseguitano il soggetto mediante voci e visi tentatori. La "vocina", che forzava Giovanni del *Lunario* a farsi delle storie, interroga il libertino tondelliano e contraddice i connotati della sua identità, provocandogli irreparabili inquietudini. È l'eco della globalizzazione (o «Internazionale Occidentale»[54]), della rivoluzione sessuale che ha messo in crisi i giovani sui segreti dell'amplesso, del loro rifiuto di fronteggiare gli scontri epocali e delle droghe che hanno tradito le promesse di salvezza, creato ulteriori abissi di disagio. La sensazione che segue gli scoramenti è uno stringersi nella cavità addominale, «come ti siringassero da dentro le budella e le graffettassero e punzecchiassero, insomma tanti scorpioncini appesi al tubo digerente»[55]. Queste fitte intestinali, associate a una puntura delle ossa, compaiono già nella teoria umorale ippocratica tra i sintomi dell'eccesso di bile nera nell'organismo. Per il malato, al quale «sembra avere nei visceri come una spina che lo punge»[56], Ippocrate propone come rimedi il noto elleboro, terapie con medicamenti purgativi e l'astinenza da cibi salati e dal vino. Ma nello stato convulso in cui gli scoramenti tiranneggiano con i nervi del libertino, il vino viene eletto a farmaco dei mali, perché provoca rigurgito, un flusso corporeo incontrollato, attraverso il quale il narratore si illude di liberarsi dagli scoramenti e di essere guarito.

Analogamente al primo atto dell'*Henry IV* shakespeariano, nel quale il principe Hal canzona Falstaff, che si dice malinconico, evocando la fogna di Moor-ditch, il fossato di melma fetida che si credeva provocasse malinconia, i libertini di Tondelli vivono costantemente nel timore di annegare nella «puzza d'italietta»[57], un paesaggio

---

[53] P. V. TONDELLI, *Altri libertini*, op. cit., p. 132.

[54] L'espressione proviene da un altro personaggio tondelliano, Didi Oldofredi, in *Dinner Party*, la "commedia borghese di conversazione", come l'ha definita lo stesso autore, uscita tra il 1984 e il 1986.

[55] P. V. TONDELLI, *Altri libertini*, op. cit., p. 131.

[56] IPPOCRATE, *Le malattie*, II, in ID., *Oeuvres complètes d'Hippocrate*, a cura di E. Littré, Paris, Baillière, 1839-1861, trad. it. parziale ID., *Opere*, vol. VII, a cura di M. Vegetti, Torino, UTET, 1965, p. 109.

[57] Ivi, p. 143. Si potrebbe intendere "la puzza d'italietta" come uno *smellscape*, mutuando dalla geografia umanistica il termine, coniato da Porteous e riferito alla creazione di un paesaggio emozionale attraverso la sollecitazione percettiva dell'olfatto. Cfr. J. D. PORTEOUS, *Smellscape*, in «Progress in Human Geography», IX, 3, trad it. *Il paesaggio olfattivo*, in *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, a cura di F. Lando, Milano, Etaslibri, 1993. Il termine *smellscape* è stato primariamente desunto da Giulio Iacoli che, attraverso il

di sudiciume nella cui rete di acque di scarto si sono insediate colonie batteriche di malinconie altamente contagiose. In questi scenari di degrado scatologico, gli scorati si perdono in un minimalismo selvaggio, una vera *reductio ad nihil* che li colloca alla sola base della Piramide dei bisogni (*Hierarchy of Need*)[58], in cui lo psicologo statunitense Abraham Maslow ha inserito tutti gli elementi che costituiscono la spinta motivazionale alle radici del comportamento umano. I protagonisti dei sei racconti che compongono *Altri libertini* sembrano provare solo quei bisogni tipici degli stadi meno evoluti della comunità. Essi ignorano i bisogni sociali e dell'autorealizzazione, che invece costituiscono quelli situati ai vertici, ai quali cercano di sottrarsi per la frustrazione derivante da una vita standardizzata («a Coreggio è tutto una morte civile ed erotica ed intellettuale e desiderante»[59]), e per l'impossibilità di uniformarsi a canoni di realizzazione professionale. Sebbene condividano generalmente i bisogni primari dei bambini, che Maslow definisce fisiologici, e che si collocano nell'istinto di autoconservazione: Respiro, Nutrimento, Sonno, Sesso e Omeostasi, i personaggi tondelliani falliscono anche nel loro primitivismo sociale. Sono soggiogati a impulsi incontrollati, tutti vittime del caos gastrico, «gli sporchi della mia pancia, i puzzi e i rumoracci»[60], delle droghe e delle ipotermie; l'appetito è scarso, latitante e viene annaffiato da fiumi di vino; il sesso è istinto distruttivo e riparatore, il solo momento per ritrovare il paradiso perduto.

Di contro, se si sovrapponessero i sintomi del malessere dei personaggi tondelliani alla concezione della malinconia di Aristotele, lungamente descritta nel *Problema XXX*, 1[61], si ricaverebbe un'iper-dote epistemologica che fa di questi delle eccellenze filosofiche. Difatti, per Aristotele, sia l'*habitus* melanconico che l'abbondanza di vino surriscaldano la bile («entra vino santo strapazza il dolore,

---

concetto di «bussola del proprio odore», ha definito la corsa verso il Mare del Nord del protagonista di *Autobahn*, in G. IACOLI, *Atlante delle derive*, Reggio Emilia, Diabasis, 2002, p. 98.

[58] Cfr. A. MASLOW, *Motivation and Personality*, New York, Harper, 1954, trad. it. *Motivazione e Personalità*, Roma, Armando, 1973.

[59] P. V. TONDELLI, *Altri libertini*, op. cit., p. 91.

[60] Ivi, p. 142.

[61] Cfr. ARISTOTELE, *Problemata physica*. Tra le traduzioni e le edizioni critiche più accreditate: ed. Ruelle, Klekm Leipzig, Knöllinger, 1922; E. S. Forster: ARISTOTELE, *Problemata*, Oxford, Clarendon Press, 1927.

produci calore, sciogli l'uovo del mio cuore»[62]), eccitano le spinte più libidinose («il cuore palpita e anche il sesso, perdio»[63]) e provocano stati di esaltazione («sto correndo addosso alla mia felicità. Vai fin che puoi!»[64]). Questi elementi fanno degli scorati di Tondelli degli *aristotelicamente* melanconici, e dunque geni, superiori nella cultura e nelle arti. Sebbene questa correlazione aristotelica di umore melanconico-genialità sia stata largamente messa in discussione, almeno fino al tardo Quattrocento, quando è stata ampiamente rivendicata, il merito di Aristotele è stato quello di aver intravisto la presenza di aria all'interno dell'organismo come prerogativa comune dello stato di ubriachezza e di eccesso di bile nera. Un aspetto, quest'ultimo, rilevato anche da Galeno nella misura in cui la sintomatologia della malattia, quando questa tragga origine dallo stomaco e non dall'encefalo, presenti rigonfiamenti nella regione ipocondriale e manifestazioni di aerofagia, che trovano canali revulsivi in meteorismo, eruttazioni e digestioni lente. Un caso di paziente affetto, secondo la medicina galenica, da malinconia localizzata nello stomaco compare nuovamente in *Autobahn*, nel personaggio di Chiara, «che guardava l'aquilone del soffitto e ruttava invece che parlare. Ma io capito quei rutti e tradotto per voi "non ho caromio nessun progetto di me, menchemeno realizzazione libidica o razionale, ruth"»[65]. Le belve degli scoramenti contaminano la facoltà di linguaggio e creano una lingua dionisiaca e inedita, fatta di suoni gutturali, una *langue* saussuriana elitaria, e dunque decifrabile solo da chi ne è vittima. L'identità di una generazione che si è ammalata si manifesta nuovamente in un codice verbale che, in pieno clima postmoderno, ammette l'eclettismo lessicale del gergo del fumetto («è tutto un singhiozzare e sospirare e fare *gulp* e *gasp*»[66]), potenziato dalla blasfemia del turpiloquio, dalla miniaturizzazione di un Dio in minuscolo e da chiari riferimenti alla licantropia celatiana («così Miro prende a bestemmiare e ululare»[67]).

---

[62] P. V. TONDELLI, *Altri libertini*, op. cit., p. 132.
[63] Ivi, p. 95.
[64] Ivi, p. 139.
[65] Ivi, p. 132.
[66] Ivi, p. 117.
[67] Ivi, p. 127.

La terapia espulsiva contemplata da Tondelli per una tale bulimia letteraria annovera, accanto alle tradizionali vie evacuanti orali, quali il riso[68], l'eruttazione, il rigurgito, nuove purgazioni dell'anima: il «nottambulare pieni di alcool»[69], il «pensierare»[70], lo «spolmonare»[71] controvento lungo le strade dell'Emilia. Formazioni lessicali usate in maniera anticonvenzionale: lo "spolmonare", transitivamente e nella sua diatesi attiva, indica un boccheggiare dei polmoni, l'aprirsi alla vita e il liberarsi attraverso il respiro dalla condizione di apnea nella quale ci si sente relegati; la morte civile e intellettuale nella cittadina di Correggio viene arrestata solo dai brevissimi momenti di abbandono al "pensierare", in auto lungo la via Emilia, quando si «lascia che le storie riempiano la testa che così poi si riposa»[72]. L'approdo nelle storie permette di "nottambulare", spostare la propria esistenza oltre i confini del mondo, verso un luogo utopico d'evasione, brillantemente riprodotto dall'immagine della biblioteca nella soffitta di Annacarla, nel racconto eponimo di *Altri libertini*. Il superamento della soglia del romanzesco ha messo i libertini di Tondelli sulla strada del vagabondaggio, alla ricerca non di una meta, bensì di uno stato d'animo che coinvolga sinestesicamente la dimensione sensoriale dell'olfatto: «l'odore che sento adesso come un prodigio e che sto inseguendo sulla mia ronzinante cinquecento con su gli scoramenti e dentro tanto vino e in bocca tanta voglia di gridare»[73]. Tuttavia, la fuga assume una connotazione chimerica, poiché non presuppone il raggiungimento di una destinazione, per quanto fortemente desiderata; piuttosto la sensorialità crea percorsi alternativi alla noia e all'insoddisfazione del vivere, che terminano in una necessaria circolarità. La bussola segnerà il Nord, ma l'itinerario sarà sempre inconcludente.

Biagio Castaldo

---

[68] Gianni Celati ha ripercorso la storia delle terapie espulsive che contemplano il riso e dedicato pagine preziose sul comico e sulle teorie umorali in *Dai giganti buffoni alla coscienza infelice* in G. CELATI, *Finzioni occidentali*, op. cit., pp. 83-131.
[69] P. V. TONDELLI, *Altri libertini*, op. cit., p. 92.
[70] Ivi, p. 49.
[71] *Ibidem.*
[72] *Ibidem.*
[73] Ivi, p. 134.

Storia dell’editoria

Questa sezione è dedicata all’approfondimento della storia dell’editoria, dall’invenzione della stampa a caratteri mobili ai giorni nostri, con ricerche e studi su case editrici, figure di spicco dell’intermediazione editoriale, circuiti di diffusione del libro, ben precise collane editoriali, singole questioni relative all’iter di pubblicazione di alcune opere letterarie e alle loro successive trasposizioni teatrali, televisive o cinematografiche. Si valorizzeranno anche materiali d’archivio mai pubblicati o scarsamente studiati dagli specialisti del settore.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:
Macrosettori: 14/C, 10/F, 11/A
Settori scientifico-disciplinari:

- SPS/08: Sociologia dei processi culturali e comunicativi

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

- M-STO/08: Archivistica, bibliografia e biblioteconomia

La censura libraria nella Repubblica Popolare Cinese
Cenni storici sulla censura libraria tra Oriente e Occidente

Introduzione

Il lavoro di ricerca dal quale è estratto il seguente articolo propone un'analisi della storia e dello sviluppo della censura libraria nella Repubblica Popolare Cinese, allo scopo di comprendere quanto il fenomeno sia radicato nella storia del paese e come siano cambiate le modalità censorie nel corso del Novecento e dall'arrivo di Internet ai giorni nostri. Anche a fronte dei turbolenti sviluppi degli ultimissimi anni, vedremo come il regime autoritario cinese, sotto l'ormai presidente a vita Xi Jinping, stia stringendo sempre di più il controllo sulla popolazione, negando i diritti di espressione e di stampa[1].

Il secolo scorso è stato per la Cina un periodo di cambiamenti rivoluzionari, che hanno determinato la trasformazione di un impero basato da millenni su una società feudale in uno stato moderno, prima retto dal rigido sistema del "socialismo di stampo cinese", e infine improntato a un capitalismo senza scrupoli. Il ruolo della Cina nella scena internazionale è sempre più centrale, non soltanto dal punto di vista economico, ma anche da quello culturale. Mentre la popolazione cinese supera il numero di 1,4 miliardi di persone e cresce una *middle class* sempre più altamente scolarizzata, il mercato librario cinese si avvicina a essere il primo al mondo, e gli enormi profitti attraggono sempre più autori, agenti letterari e case editrici straniere. Tuttavia, per entrare nel mondo della pubblicazione in Cina, bisogna venire a patti con un sistema censorio che limita fortemente la libertà individuale di autori e lettori.

[1] Si tratta di un estratto della tesi di Laurea Magistrale in "Editoria e scrittura" dal titolo *La censura libraria nella Repubblica Popolare Cinese*, discussa nella sessione invernale dell'Anno Accademico 2019/2020 presso la Sapienza Università di Roma: relatrice la prof.ssa Maria Panetta e correlatore il prof. Giampiero Gramaglia. Altre parti dell'elaborato verranno edite sulla rivista prossimamente.

Nel corso di questa ricerca cercheremo di ragionare sulle motivazioni e sulle modalità della censura libraria seguendo un percorso diacronico attraverso la storia della Repubblica Popolare Cinese dal 1949 fino al 2020 e daremo uno sguardo al mercato librario cinese odierno che, nonostante le criticità legate allo stretto controllo statale, non è affatto privo di interessanti innovazioni. Per impiantare una solida base di ragionamento da cui partire, inizieremo il percorso con qualche accenno alla storia più antica del fenomeno, tra Cina e Occidente, per vedere, poi, come la censura si sia sistematicamente legata al potere in epoca moderna e nella Cina Imperiale e come sia diventato strumento fondamentale per i totalitarismi nel Novecento. Sottolineeremo i tratti più distintivi della censura al servizio dei regimi, per ricordare alcuni eventi e dati utili a ragionare sullo sviluppo della censura libraria cinese da Mao a Xi.

Libri perduti e libri distrutti

Quella della distruzione dei libri è una storia lunga quanto quella della loro stessa invenzione. Nel 1924 una scoperta archeologica portò alla luce i libri più antichi giunti fino a noi: negli scavi condotti nel sito dell'antica città di Uruk, furono trovate molte tavolette databili tra il 4100 e il 3300 a. C., alcune intatte, altre in frantumi, sbriciolate o bruciate. Così trovammo la prova dell'inizio della civiltà, della scrittura e dei libri, che provava al tempo stesso la loro prima distruzione. Il danno non fu naturale, ma provocato dalle guerre tra città-stato: si distruggeva la città nemica e la sua cultura[2].

Una delle prime testimonianze note della distruzione di un'opera letteraria compare nell'antica Grecia in un frammento di un'opera di Aristotele per il resto andata perduta. In questo libro, *Sui poeti*, Aristotele raccontava di due poemi del filosofo Empedocle che furono bruciati, probabilmente per la presenza di gravi

[2] Cfr. F. BÁEZ, *Storia universale della distruzione dei libri. Dalle tavolette sumere alla guerra in Iraq*, Roma, Viella libreria editrice, 2007, p. 17. Edizione originale: *Historia universal de la destrucciòn de libros. De las tablillas sumerias a la guerra de Irak*, Barcelona, Ediciones Destino, 2004.

affermazioni religiose[3]: i distruttori di libri sono dogmatici, perché si aggrappano a una visione del mondo univoca e autoritaria. La componente materiale del libro è accidentale: l'oggetto della distruzione è ciò che si considera una minaccia per un valore ritenuto superiore. Lo sapeva bene Qin Shi Huangdi (秦始皇帝[4], letteralmente 'primo imperatore della dinastia Qin'), quando unificò la Cina e ne divenne primo imperatore: nel 213 a. C. ordinò di bruciare tutti i libri tranne quelli che trattavano di medicina, agricoltura e profezie.

All men in the entire empire who possess copies of "The Book of History", "The Book of Poetry" and works of the Hundred Schools, must all take these books to the magistrate to be burnt[5]. *Those who dare to discuss and comment on The Book of History and The Book of Poetry should be put to death and their bodies exposed in the market place. Those who praise ancient institutions to decry the present regime shall be exterminated with all the members of their families. Officials who condone breaches of this law shall themselves be implicated in the crime. Thirty days after the publication of this decree, all who have not burnt their books will be branded and sent to forced labor on the Great Wall. Those books which shall be permitted are only those which treat of medicine, divination, agriculture and arboriculture. As for those who wish to study law and administration, let them take the governing officials as their masters*[6].

Solo gli scritti dei legalisti, difensori del suo regime, furono risparmiati, mentre il resto dei libri cinesi veniva dato alle fiamme dai funzionari imperiali che passavano di casa in casa per requisirli[7]. Questa operazione di unificazione culturale imposta con la violenza è passata alla storia come l'emblema della tirannia di Shi Huangdi, alimentata dall'invenzione di terribili leggende tramandate dalle dinastie successive. La più nota, che ancora oggi viene associata al rogo dei libri e raccontata come

[3] Ivi, p. 40.

[4] I nomi originali sono riportati in cinese semplificato e in trascrizione pinyin, salvo diversamente indicato. I nomi di persona trascritti seguono l'onomastica cinese nell'ordine cognome-nome.

[5] Il *Libro della Storia* (书经, *Shūjīng*, letteralmente 'classico dei documenti') è una raccolta di documenti relativi alla storia antica cinese e una delle prime fonti letterarie al riguardo. Dopo la distruzione ordinata da Shi Huangdi ne sono rimaste solo alcune parti chiamate Nuovo Testo e Vecchio Testo. Il *Libro della Poesia* (诗经, *Shījīng*, letteralmente 'classico delle odi') è la più antica raccolta di poesie, inni e canti provenienti dai diversi stati della Cina pre-imperiale.

[6] Parte finale del decreto di Shi Huangdi, riportata da W. ZHANG in *Fire and Blood: Censorship of books in China*, in «International Library Review», n. 22, 1990, pp. 61-72.

[7] F. BÁEZ, *Storia universale della distruzione dei libri. Dalle tavolette sumere alla guerra in Iraq*, op. cit., p. 78.

realmente accaduta, è quella del martirio dei confuciani: assieme al rogo dei libri il primo imperatore avrebbe ordinato che fossero sepolti vivi più di quattrocento letterati refrattari, seguaci di Confucio[8]. Alla fine, anche la biblioteca che conservava i libri che non erano stati eliminati bruciò durante la guerra civile che rovesciò i deboli successori di Shi Huangdi.

Un libro si distrugge col fine di cancellare la memoria che conserva, il patrimonio di idee di una cultura intera. Così, ad esempio, quando nel 70 d. C. i romani soffocarono le rivolte degli ebrei con la distruzione del Tempio di Gerusalemme, centinaia di testi furono coinvolti. Nella stessa Roma, già dai tempi di Augusto, venivano mandate al rogo migliaia di opere in latino e greco in nome della ragione di Stato. Fu lo stesso Augusto a proibire la circolazione dell'*Ars amatoria* di Ovidio, Tiberio condannò al suicidio Cremuzio Cordo e al rogo i suoi scritti, Domiziano ordinò falò pubblici per i libri sospettati di offenderlo.

All'inizio dell'era cristiana, sono stati sistematicamente distrutti libri di magia, testi gnostici e scritti inerenti alle altre eresie che man mano erano comparse. Tanti dei preziosi manoscritti irlandesi prodotti dai monaci dei centri religiosi fondati da San Patrizio e ai quali dobbiamo il recupero di molti testi classici, ma anche di mitologia e narrativa celtica, sono finiti gettati in mare dai vichinghi intorno al IX secolo. Gli sforzi bizantini di salvaguardare il patrimonio letterario classico non riuscirono a impedire la distruzione sistematica dei libri che scomparvero in incendi nell'VIII secolo e negli assalti alle chiese agli inizi del IX. All'epoca della crisi iconoclasta, a cavallo tra i secoli VII e IX, i disordini colpirono i libri di autori di entrambe le fazioni e nelle biblioteche furono distrutti centinaia di manoscritti miniati. Il disastro peggiore si verificò quando la quarta crociata raggiunse Costantinopoli, nel 1204: la furia selvaggia dei crociati imperversò nella città e tra le

---

[8] «*Beginning with the time of the Han Emperor Wu (140-86 B. C.), the Confucianists, not content with merely biased judgments, gradually invented additional tales about Qin Shihuang. Among those legends the one of the martyrdom of the scholars, entwined with the authentic story about the burning of the books not in the emperor's favor, became most famous so that finally in the Chinese tradition the reign of Qin Shihuang was reduced to the formula: Burning the books and burying the Confucian scholars alive* (*fénshū kēngrú* 焚書坑儒)»: W. EBERHARD, *Nation and Mythology* in «*East Asian Civilizations. New Attempts at Understanding Traditions*», vol. 2, 1983, pp. 121-36.

vittime vi furono anche migliaia di manoscritti. Infine, nel 1453, arrivarono i turchi di Maometto II il Conquistatore. Saccheggiarono la città per tre giorni, devastando icone, chiese e manoscritti, appiccando il fuoco a tutto ciò che potevano, facendo a pezzi tutti i libri che trovarono. Lo stesso trattamento era stato riservato dai mongoli guidati da Gengis Khan e dai suoi successori alle pregiate biblioteche degli stati islamici, invasi nel XIII secolo. Nel 1258, durante l'assedio di Bagdad, i mongoli gettarono tra i flutti del Tigri i manoscritti della storica biblioteca Bayt al-Ḥikma, "casa della Sapienza", fulcro dell'epoca d'oro islamica. La sua distruzione fu premeditata: i mongoli volevano annientare il prestigio intellettuale e la ricchezza culturale della città e lo fecero in maniera irreversibile.

Sistemi di censura: prevenzione e repressione

Quelli elencati fin qui sono solo alcuni esempi di come, nel corso della storia, i libri siano stati vittime di chi ha voluto annientare con la forza il pensiero altrui per imporre il proprio, facendo scomparire idee, cultura, memoria. Questo meccanismo repressivo che, come abbiamo brevemente raccontato, ha accompagnato in tutto il mondo la scrittura fin dalla sua prima comparsa, si è a mano a mano consolidato nei meccanismi del potere, fino ad essere esercitato non più tanto dal nemico invasore, ma sistematicamente in maniera verticale in tutte le società sviluppate.

In particolar modo in Europa, «l'invenzione della stampa a caratteri mobili alla metà del XV secolo suscitò la consapevolezza che un controllo sistematico della comunicazione costituisse un'esigenza necessaria per le nuove forme di autorità pubblica, impegnate a dotarsi di autorevolezza e di strumenti di intervento irresistibili», spiega Edoardo Tortarolo nell'introduzione a *L'invenzione della libertà di stampa*[9]. Come sostiene Tortarolo rifacendosi al linguaggio del sociologo Max Weber, a un certo punto dello sviluppo europeo sembrò indispensabile la creazione di un "guscio duro come l'acciaio" che contenesse la vita interiore degli uomini, che nel

[9] E. TORTAROLO, *L'invenzione della libertà di stampa. Censura e scrittori nel Settecento*, Roma, Carocci editore, 2011.

pratico fu il controllo di qualsiasi forma di comunicazione scritta che intralciò di conseguenza anche la trasmissione orale di pensieri, idee ed emozioni[10]. Sembra, dunque, lecito considerare questo sistematico controllo della produzione e della circolazione di libri al pari della violenza distruttiva di popoli invasori e della follia piromane dei grandi imperatori, ugualmente responsabile della perdita di un patrimonio collettivo che non ha avuto modo di manifestarsi e diffondersi. Così come non potremo mai leggere tutti quei testi che sono scomparsi perché i supporti che li contenevano si sono deteriorati o sono stati distrutti, non potremo mai conoscere le idee, le storie e le emozioni delle quali, per paura della censura, nessuno ha mai scritto. La censura è diventata un agente modificatore della storia culturale: col passare del tempo il processo si è affinato fino a raggiungere, in molti casi, la perfetta forma dell'autocensura.

Se la censura interferisce sempre e in qualunque condizione nel processo creativo dell'autore di testi di ogni genere, la censura stessa diventa un elemento del processo creativo e comunicativo, altrettanto necessario quanto l'ispirazione individuale, nella costruzione di un canone disciplinare accettato come paradigma cui fare legittimamente riferimento[11].

La stampa e i profondi cambiamenti che generò nel sistema di produzione, distribuzione e ricezione dei testi segnarono un cambiamento sostanziale nell'atteggiamento delle élite alfabetizzate nei confronti della circolazione del sapere in generale. Accanto alla consapevolezza della necessità di un sistema preciso di controllo nacque anche quella di doverne mettere in pratica forme che fossero accettabili, di doverne in qualche modo dimostrare l'utilità sociale, invece di ricorrere a cieche repressioni alla lunga inefficaci perché capaci di suscitare reazioni incontrollabili. Con l'intento di proteggere le verità assolute che garantivano l'ordine costituito ci si servì di organi di protezione e intimidazione.

[10] Ivi, pp. 12-13.
[11] Ivi, pp. 16-17.

In questo senso l'Inquisizione fu uno strumento indispensabile per il consolidamento della Chiesa cattolica in Europa. Martin Lutero fu scomunicato nel 1520 con una bolla di papa Leone X che proibiva anche la diffusione, la lettura e la citazione dei suoi scritti, mentre per le strade questi ultimi venivano dati alle fiamme. Anche Carlo V ordinò la distruzione di tutti i libri di Lutero. Malgrado ciò, la dottrina ebbe modo di circolare e nel 1529 si ricorse a un decreto che vietava la stampa di qualsiasi testo che non avesse preventivamente ricevuto l'*imprimatur* ecclesiastico. Si era incardinata l'idea che i libri, se concessi alla lettura incontrollata, fossero veicoli di infezione ereticale. Furono proprio le conseguenze sociali del protestantesimo a mettere in allarme il clero romano, e nel 1542 il papa Paolo III costituì la Congregazione dell'Inquisizione, meglio nota come Sant'Uffizio. Quest'ultimo colpì soprattutto sacerdoti e teologi, perseguitando ogni libera opinione per mezzo di spie e informatori.

Non erano solo gli europei a cercare soluzioni per controllare la diffusione di testi che avrebbero potuto mettere in pericolo gli equilibri di potere. L'inquisizione letteraria in Cina, chiamata *wénzìyù* (文字狱, 'imprigionamento dovuto alla scrittura'), fu praticata dalla dinastia Ming (1368-1644) e soprattutto dalla dinastia Qing (1644-1911). Nel XVII secolo i Manciù[12] sconfissero la dinastia Ming e fondarono la dinastia Qing, aprendo il periodo più reazionario e buio della storia della Cina[13]. La durezza repressiva della dinastia Qing rispondeva al radicato e perdurante sentimento di odio e disprezzo nei loro confronti da parte della popolazione cinese. La maggior parte dei cinesi era (ed è tutt'ora) di etnia Han e considerava i Manciù una popolazione di barbari: la preoccupazione dei Qing per la sicurezza dell'impero non lasciò spazio a tolleranza o dissenso.

Ci furono più di 70 episodi di inquisizione letteraria sotto gli imperatori Kangxi (康熙帝), Yongzheng (雍正帝) e Qianlong (乾隆帝)[14]. Per lo più riguardarono scritti

[12] I Manchu sono una popolazione originaria della Manciuria, regione a nord-est della Cina attuale.
[13] W. ZHANG, *Fire and Blood: Censorship of books in China*, op. cit., p. 64.
[14] P. TANGYUENYONG, *Banned Books as a State Apparatus in the Qing Dynasty: Ethnicity, Power and Concupiscence*, in «Thammasat Review», n. 20, anno 2017, pp. 92-107.

anti-Qing o nostalgici e sostenitori degli sconfitti Ming: lo scopo era sradicare ogni ideologia di nazionalismo Han e rafforzare il governo dei Manciù. C'era un procedimento preciso: si partiva da un'indagine, si dichiarava vietato lo scritto in questione e si stabiliva ed eseguiva la condanna dell'autore.

Il primo, e più famoso, episodio di inquisizione letteraria nel periodo Qing è quello noto come "Caso della *Storia della Dinastia Ming"*, che ebbe luogo durante il regno dell'imperatore Kangxi (1662-1722). Nel 1663 un mercante comprò un manoscritto che trattava la storia della dinastia Ming a cui aggiunse, con l'aiuto di alcuni studiosi, un capitolo sulla fine della dinastia. I toni denigratori utilizzati nei confronti dei Manciù costituirono una sfida intollerabile per l'autorità del nuovo regime. Fu presa di mira non soltanto la famiglia Zhuang di Huzhou che aveva finanziato la pubblicazione del testo, ma anche tutti gli studiosi i cui nomi erano stati associati all'iniziativa e inoltre funzionari locali, incisori, stampatori, rilegatori e librai. Dopo mesi di interrogatori furono giustiziate almeno settanta persone ed esiliate le loro famiglie[15].

Ancora sotto l'imperatore Kangxi, nel 1711, un caso simile coinvolse più di trecento persone, tra cui diversi funzionari. L'accusa, che colpì soprattutto un importante impiegato dell'Ufficio Reale di Storiografia di nome Dai Mingshi, riguardava ancora una volta un'opera storiografica sui Ming che offendeva i Manciù. Dai fu condannato alla cosiddetta "morte dai mille tagli"[16] e le altre persone coinvolte furono decapitate o mandate in esilio[17].

Il successore di Kangxi, Yongzheng (1723-35), trovandosi a sua volta minacciato dal contenuto di un libro, scelse una via diversa. Nel 1729 un giovane accademico di nome Tseng Ching si era imbattuto in alcuni scritti del poeta Lü Liuliang (1629-1683) sulla difesa della nazione dalle tribù straniere e ne era rimasto colpito al punto da convincersi della necessità di spodestare la dinastia Qing. Insieme

---

[15] A. H. BARR, *The Ming History Inquisition in Personal Memoir and Public Memory*, in «Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews», Vol. 27, 2005, pp. 5-32.

[16] Il *Lingchi*, o *morte dai mille tagli*, era una forma di esecuzione usata in Cina fino al 1905. Il condannato veniva giustiziato tramite l'asporto metodico di parti del corpo con un coltello. Era una morte lenta e atroce, riservata a crimini particolarmente gravi.

[17] W. ZHANG, *Fire and Blood: Censorship of books in China*, op. cit., p. 65.

al suo studente Chang Hsi, provò ad appellarsi al governatore di Sichuan per convincerlo a mobilitare una sommossa. Per loro sfortuna il governatore non prese neanche lontanamente in considerazione l'idea e li denunciò, provocando una serie di indagini che catturarono l'attenzione dell'imperatore, che pensò di sfruttare la vicenda a proprio vantaggio. Invece di condannarlo a morte seduta stante, Yongzheng iniziò un intenso dibattito scritto con Tseng durante la sua prigionia, che sfruttò per chiarire alcuni punti sulla legittimità della sua dinastia e che si concluse con una confessione di errore da parte di Tseng. Quest'ultimo fu perdonato e l'imperatore riconobbe ufficialmente come unico colpevole il poeta Lü, autore degli scritti sovversivi, che fu condannato a un'esecuzione postuma. Yongzheng sosteneva che il delitto commesso, cioè aver scritto un attacco a lui e a suo padre di propria iniziativa e secondo il proprio pensiero, fosse molto più pericoloso per la nazione rispetto a quello di Tseng Ching, che aveva criticato solo lui, influenzato da altri. Infine, sorprendendo tutti, decise di non mettere al bando gli scritti di Lü e Tseng, ritenendo che la loro scomparsa avrebbe causato fraintendimenti e destato sospetti. Al contrario, li pubblicò assieme alle sue risposte alle accuse col titolo di *Dàyì jué mí lù* (*Raccolta di giusti princìpi per risvegliare gli illusi*, *大義覺迷錄*), ne impose la diffusione in tutto l'impero e volle che ve ne fosse una copia in ogni scuola per le future generazioni. Tuttavia, la fortuna del libro non durò a lungo. Quando Qianlong succedette al trono imperiale, mise il *Dàyì jué mí lù* al bando e fece giustiziare Tseng Ching[18].

L'imperatore Qianlong (1736-1796) è noto per aver promosso l'impresa della *Sìkù quánshū* (*Tutti i libri delle quattro sezioni*[19], *四庫全書*), la più grande opera editoriale della storia cinese: un'enciclopedia di tutta la produzione libraria della Cina antica e moderna. Fu richiesto il lavoro di 360 studiosi e 15.000 copisti e furono necessari circa vent'anni per completare la raccolta di circa 3.450 opere. Portata a termine nel 1781, l'iniziativa ebbe un duplice scopo: da una parte catalogare e

[18] W. ZHENG, *Fire and Blood: Censorship of books in China*, op. cit., p. 66.
[19] Le quattro sezioni della letteratura: i "Classici", le "Storie" (le venticinque storie dinastiche ufficiali e la storiografia locale), i "Filosofi" (filosofia, arti e scienze) e le "Raccolte" (antologie di letteratura cinese).

preservare il patrimonio culturale dell'impero, dall'altra eliminare da quest'ultimo tutti i lavori considerati sediziosi o che contenessero allusioni anti-Manciù. Di questi fu redatto un indice e tra il 1774 e il 1788 i governatori provinciali ricevettero l'ordine di controllare tutte le biblioteche pubbliche e private. Secondo alcune stime, sarebbero stati banditi e condannati al rogo almeno 2.600 titoli[20], il danno più grave per la cultura cinese dai tempi di Shi Huangdi[21].

La censura nel periodo della dinastia Qing riguardava per lo più la politica, ma fu in questo periodo che si cominciarono a censurare anche libri "indecenti". Nel 1725 fu promulgata una legge che stabiliva pene severe per chiunque avesse osato scrivere, pubblicare, vendere o anche solo possedere e leggere opere considerate oscene, legge che rimase in vigore fino alla fine della dinastia Qing (1911). Ad ogni modo, bisogna considerare che la tecnica xilografica[22], rendendo il processo di stampa più veloce ed economico, diffuse libri in modo da rendere piuttosto difficile il successo delle misure di divieto, che in gran parte si limitarono alle opere politiche che circolavano tra i letterati. Inoltre, come abbiamo visto, nella Cina imperiale la censura era intesa come controllo *ex post* su libri già stampati e non si tentò di avviare un sistema di censura preventiva sui manoscritti prima che fossero mandati in stampa, come succedeva in Europa[23]. Proprio l'assenza di un sistema preventivo capillare determinò gli atti di repressione violenta di cui sopra. A questi si aggiunse una certa abitudine all'autocensura legata ai criteri espressi dalle liste dei libri vietati.

Nel momento in cui la censura della Cina imperiale toccava il proprio apice, in Inghilterra, negli Stati Uniti e in altri paesi dell'Europa occidentale il declino dei regimi monarchico-assolutistici e il diffondersi della democrazia segnarono un certo declino della censura. In primo luogo, lo sforzo di contenere la circolazione della nuova letteratura secolare, critica, razionalista entro i limiti delle élite colte si era rivelato insostenibile con l'evoluzione e l'ampliamento del mercato degli stampatori

---

[20] Cfr. R. PÉLISSIER, voce "*Qianlong, Emperor of Qing dynasty*" (cfr. l'URL: https://www.britannica.com/biography/Qianlong; ultima consultazione 6/11/2020).
[21] W. ZHENG, *Fire and Blood: Censorship of books in China*, op. cit., p. 67.
[22] La tecnica di stampa attraverso matrici lignee incise a rilievo, nota in Cina fin dal VI secolo.
[23] E. TORTAROLO, *L'invenzione della libertà di stampa. Censura e scrittori nel Settecento*, op. cit., p. 25.

e dei lettori. Inoltre, con l'estensione del diritto di voto e la crescita della libertà individuale aumentò pure la libertà di stampa e di espressione. Queste nuove libertà erano ampiamente recepite nella discussione europea ed erano entrate nel dibattito sulla stampa. La proclamazione del principio della libertà di stampa non portò, tuttavia, automaticamente alla creazione di un sistema di accettazione incontrastata della pluralità di opinioni: le leggi contro l'oscenità provocarono a lungo dibattiti e molti autori e libri continuarono a essere perseguitati; le prime leggi che consentirono la pubblicazione di libri vietati da molto tempo furono promulgate negli anni Sessanta del Novecento. Ad ogni modo, lo sviluppo dell'individualità e la crescente tendenza a considerare l'autodeterminazione come valore assoluto contribuirono al declino della censura.

Il braccio destro dei regimi totalitari

Il termine "totalitarismo" fu usato per la prima volta in Italia dal liberale Giovanni Amendola per descrivere la nuova realtà che il fascismo imponeva: un'occupazione assoluta di ogni ambito della vita pubblica e della coscienza individuale. Il modello totalitario, imposto dai regimi che hanno caratterizzato la storia del XX secolo, si fondava su alcuni elementi fondamentali quali l'ideologia totalizzante, il partito unico di massa, il monopolio dei mezzi di comunicazione e degli strumenti di coercizione, il terrore poliziesco. La censura libraria, seppure con modalità di esecuzione diverse, fu certamente individuata dai regimi totalitari come priorità tra le misure finalizzate al controllo ideologico e culturale e all'eliminazione del dissenso.

Nella prima metà del Novecento in Italia il controllo dell'editoria e delle biblioteche era una tradizione ben consolidata. Uno dei primi interventi in materia a seguito dell'instaurazione del regime fascista fu l'attuazione di un programma di smantellamento delle biblioteche popolari di ispirazione socialista riformista, che prevedevano la sostituzione dei dirigenti e la revisione ed espurgazione delle raccolte.

Già all'indomani della marcia su Roma si verificarono i primi episodi di intimidazione squadrista contro strutture della Federazione italiana delle biblioteche. L'obiettivo era l'eliminazione dalle raccolte di tutto ciò che richiamasse ideali socialisti o che in ogni caso non fosse consono all'ideologia di regime. Ben presto l'evento si allargò alle biblioteche scolastiche. Lo scopo ultimo di questi interventi era la costituzione di un modello di educazione di tipo ideologico, oltre all'elaborazione di una cultura popolare legata a un'idea di nazionalismo come adesione politica e ideologica di massa.

Uno dei fattori che caratterizzarono la censura libraria fascista fu il suo carattere preventivo, che cominciò a istituzionalizzarsi a partire dalla circolare emessa da Mussolini tra il 2 e il 4 aprile 1934. La direttiva prevedeva che fosse effettuato un controllo politico nel momento tra la pubblicazione del libro e la sua distribuzione e messa in vendita, controllo già strutturato tra Prefetture, Direzione Generale della Pubblica Sicurezza e Ufficio Stampa del capo del Governo.

Il timore del sequestro per le opere politicamente o moralmente non gradite condizionava sicuramente *a priori* le scelte editoriali. La Federazione degli editori propose ai suoi membri delle norme piuttosto severe di autocensura, anche perché nel corso degli anni Trenta gli stessi editori avevano perso autonomia a causa della dipendenza finanziaria dalle sovvenzioni governative. Di conseguenza, s'instaurò facilmente un sistema in cui il controllo culturale era esercitato non tanto tramite una sorveglianza dall'alto quanto con l'imposizione di un condizionamento interno del mercato librario, realizzato proprio dalla partecipazione degli editori stessi. La selezione degli autori "non graditi" riguardava ebrei, antifascisti emigrati e in generale chiunque propugnasse valori contrari al regime o producesse opere "licenziose". Non mancarono, soprattutto nella prima fase, tentativi di forzare la situazione per ottenere concessioni e strappi alla regola, ma ben presto la maggioranza delle case editrici finì con l'allinearsi alla politica del regime. Soltanto poche case fra cui Laterza, forte del sostegno di una figura autorevole quale Benedetto Croce, e Olschki, che sfruttò a suo vantaggio l'indeterminatezza e le

lacune della normativa, riuscirono a resistere in qualche misura all'offensiva del regime[24].

Heinrich Heine nel 1821 scrisse: «Dove si bruciano i libri, si finisce per bruciare anche gli uomini»[25]. Non sbagliava. Il 30 gennaio 1933 Adolf Hitler fu nominato cancelliere. Il seguente 4 febbraio fu emanata la Legge per la protezione del popolo tedesco, che ridusse la libertà di stampa e definì le modalità di sequestro di ogni tipo di materiale ritenuto pericoloso. Dopo la nascita del Terzo Reich, Joseph Goebbels fu nominato al vertice del nuovo organo di Stato chiamato Reichsministerium für Volksäufklarung und Propaganda (Ministero della Cultura e della Propaganda). Hitler gli diede carta bianca. Le SS, le SA e la Gestapo avviarono una campagna di intimidazione così efficace da spingere alcune persone a bruciare i propri libri prima ancora di esservi costrette dalle autorità. Un eccezionale fervore aleggiava tra studenti e intellettuali mentre l'Associazione Nazional Socialista degli Studenti Universitari Tedeschi pubblicava le *Tesi contro lo spirito antitedesco*, che individuavano l'ebreo come il più pericoloso avversario del popolo tedesco e volevano arrivare a una vera e propria purga delle opere letterarie indesiderate. Intanto, Goebbels organizzava riunioni per pianificare una grande azione dimostrativa in favore della cultura tedesca: il 10 maggio del 1933 a Berlino i membri dell'Associazione degli studenti tedeschi occuparono la biblioteca dell'Università Wilhelm von Humboldt e requisirono i libri "indesiderati" per portarli, assieme ad altri prelevati da altri centri occupati e da case di privati a Opernplatz, dove erano radunate più di 40.000 persone. I libri furono dati alle fiamme di un grande falò accompagnato da imponenti cerimoniali e bande musicali[26]. Il numero delle opere gettate nel fuoco superava le 25.000. Contemporaneamente la stessa cosa accadeva in numerose città universitarie tedesche; quelle del 10 maggio non furono che le prime

[24] Cfr. F. PELINI, G. SCHWARZ, *Censura fascista. Editoria e autori ebrei*, in «Quaderni Storici», n. 35, 2000, pp. 521-39.
[25] H. HEINE, *Almansor*, 1821.
[26] Cfr. la voce "*Book burning*" all'URL: https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/book-burning (ultima consultazione: 11/11/2020).

di una serie di *Bücherverbrennungen*[27]. L'impatto fu enorme, molti intellettuali si opposero a questi metodi in Europa e negli Stati Uniti, ma le proteste non fermarono Goebbels, che in settembre espose il proprio programma di arianizzazione della cultura tedesca. Nel 1935 ottenne pieni poteri sulla censura e avviò purghe in tutte le biblioteche pubbliche e private del paese. Dopo l'annessione, nel 1938, anche l'Austria subì la piromania di Goebbels. I roghi colpirono, tra le altre, opere di Heinrich Heine, Friedrich Wilhelm Foerster, Konrad Heiden, Tucholsky.

L'Urss si è senza dubbio distinta per l'attività di censura e distruzione di libri. Dopo la rivoluzione che rovesciò lo zar Nicola Romanov (8-12 marzo 1917) il governo provvisorio non ripristinò la censura preventiva, abolita dallo stato zarista nel 1906, affidandosi in un primo momento esclusivamente a quella repressiva. Il governo si mobilitò per l'eliminazione di tutti i testi favorevoli alla monarchia e al capitalismo; il 18 dicembre 1917 nacque un Tribunale rivoluzionario per la stampa che poteva sancire la chiusura di giornali e redazioni nonché l'arresto dei responsabili di eventuali infrazioni: la polizia politica (Čeka – "Commissione straordinaria per combattere la controrivoluzione e il sabotaggio") condannò a morte decine di scrittori.

La censura preventiva fu ristabilita nel 1922, quando il libero mercato della NEP (Nuova Politica Economica) permise la nascita di nuove case editrici, di nuovi periodici e l'offerta libraria cominciò, ampliandosi, a risultare più pericolosa. A tale scopo fu istituito il Glavlit ("Direzione generale per gli affari letterali ed editoriali"), organo supremo della censura sovietica, che ripristinò definitivamente la censura preventiva. Nello stesso anno nacque la GPU ("Direttorato politico dello Stato"), che ereditò le funzioni della Čeka come organo poliziesco e divenne il braccio armato del Glavlit, innescando il sistema che fu tipico della censura sovietica fino alla sua fine. Il Glavlit e i suoi organi si occupavano di tutti i tipi di censura (bellica, politica, ideologica ecc.); la censura preventiva consisteva nell'obbligo da parte di tutte le case editrici di sottoporre al controllo del Glavlit ogni opera destinata alla stampa. I

[27] 'Roghi dei libri'.

censori professionisti facevano una valutazione politica generale e sulle singole parti dell'opera: vigeva il divieto di andare contro l'ideologia sovietica e veniva sorvegliata sia la stampa nazionale che quella estera. La polizia partecipava costantemente alle operazioni censorie e sorvegliava tutti coloro che in qualche modo erano connessi al mercato librario. La macchina censoria si muoveva da un lato sul piano amministrativo, che prevedeva la chiusura delle case editrici o il rinvio alla magistratura, dall'altro sul piano ideologico, che implicava un rinnovo dei quadri dei censori soprattutto in base alla loro affidabilità politica. Alla censura preventiva si aggiungeva l'elemento nuovo costituito dal filtro ideologico, che determinava la composizione interna di tutti gli organismi censori, dal Glavlit alle redazioni delle case editrici.

La tecnica di esame dei manoscritti era complessa e prevedeva la stesura di una scheda di valutazione da parte del redattore politico, contenente tutte le sue osservazioni e le eventuali modifiche da apportare al testo. La copia dello scritto, insieme alla valutazione del redattore, veniva poi consegnata alla tipografia e sottoposta a ulteriore controllo da parte del rappresentante del Glavlit e infine mandata in stampa. A quel punto, una volta espletata la censura preventiva, entrava in gioco quella repressiva esercitata dal GPU. La censura punitiva prevedeva il diritto di confiscare il testo e di punire i "colpevoli", dal censore responsabile all'autore[28].

I libri proibiti dal Glavlit finivano in un magazzino speciale nella Biblioteca Nazionale russa e furono divulgati solo dopo il 1989; la collezione conteneva circa 572.000 riviste, 27.000 titoli in russo e 250.000 in altre lingue[29]. Dopo la promulgazione della Costituzione dell'Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche, gli scrittori furono formalmente costretti a sottoscrivere le tesi comuniste e fu istituita l'Unione degli scrittori al fine di verificare che i membri si conformassero al canone letterario ammissibile della letteratura del proletariato, il realismo socialista. A partire dagli anni Trenta le terribili purghe staliniste

[28] Cfr. M. ZALAMBANI, *Censura, istituzioni e politica letteraria in URSS (1964-1985)*, Firenze, Firenze University Press, 2009, pp. 53-56.
[29] F. BÁEZ, *Storia universale della distruzione dei libri. Dalle tavolette sumere alla guerra in Iraq*, op. cit., p. 270.

coinvolsero molti scrittori, mandati a patire nei Gulag. Tra gli scrittori che videro bruciate le loro opere ci furono Babel', Pasternak, Solzenicyn, Brodskij.

Nessuna censura superò in accuratezza quella praticata nel blocco sovietico, e i paesi satellite dell'Urss non furono risparmiati da roghi di testi vietati. Durante l'occupazione dell'Estonia furono distrutti 1.500.000 libri. In Lituania tra il 1946 e il 1950 circa 150.000 titoli sparirono dalla Biblioteca di Tallin e una successiva norma propose la distruzione generalizzata di tutti i libri stranieri. Tra il 1944 e il 1945 le biblioteche di Budapest furono devastate. Sempre nel 1945 in Romania andarono perduti 300.000 libri. Dopo la divisione della Germania, la Repubblica Democratica Tedesca impose un sistema di controllo che aveva anche lo scopo di impedire che gli occidentali venissero a conoscenza delle purghe culturali attuate a Ovest, che avevano eliminato cinque milioni di libri.

Il 1949, con l'avvento al potere dei comunisti in Cina, fu un anno di svolta nel confronto tra "mondo socialista" e "mondo capitalistico". La rivoluzione segnò la rinascita della Cina come Stato indipendente e come grande potenza, oltre alla progressiva affermazione di un modello di società comunista distinto da quello russo[30]. I meccanismi censori sotto il governo di Mao erano diversi rispetto al meticoloso apparato di sorveglianza sovietico, modello che non poteva essere applicato anche solo a causa della numerosità della popolazione cinese. Di contro, Mao sfruttò il concetto di "ricostruzione socialista" per controllare il pensiero, l'istruzione, la libertà di espressione individuale. Il culto della personalità giocò un ruolo significativo nella strategia maoista del controllo ideologico, che culminò con il progetto della Rivoluzione Culturale, che sconvolse la nazione per un decennio. Come avremo modo di approfondire, gli eventi e i meccanismi della Rivoluzione Culturale furono l'esempio più chiaro di meccanismi di censura classificabili come attività di un regime totalitario[31].

Chiara Jannella

---

[30] Cfr. G. SABBATUCCI, V. VIDOTTO, *Il mondo contemporaneo. Dal 1848 a oggi*, Bari, Editori Laterza, 2017, pp. 470-71.

[31] Cfr. Y. JANG, *Cyber-Nationalism in China: Challenging Western media portrayals of internet censorship in China*, Adelaide, University of Adelaide Press, 2012, p. 66.

Due collane a confronto:
«Lo Specchio» Mondadori e la «Collezione di Poesia» di Einaudi

(Prima parte)

Di padre in figlio: le politiche della Mondadori e i suoi protagonisti

Arnoldo Mondadori, nato nel 1889, a soli diciassette anni ha già fatto diversi lavori, alcuni molto umili, e finisce per offrirsi di lavorare in una tipografia di Ostiglia lasciata andare quasi in rovina dal padrone originario[1]. A costo di duro lavoro e molte difficoltà economiche, Mondadori riesce pian piano ad affermarsi individualmente all'interno dell'azienda. L'esperienza segnerà per tutta la sua vita la sua concezione di lavoro, autocratica e verticistica, con accenni di paternalismo verso autori e maestranze, definiti parte di una grande famiglia. La Sociale, nome della tipografia, con un piccolo aiuto economico passa definitivamente ad Arnoldo, che ne fa da subito un'azienda a conduzione familiare: la sorella Dina viene impiegata per la vendita libraria e il fratello Remo per l'officina.

Dopo il cambiamento dell'azienda in società dovuto alle modernizzazioni dei macchinari, la vera svolta si ha nel 1912, con la pubblicazione di *Aia Madama* di Monicelli[2]: la tipografia entra ufficialmente nel settore editoriale. Da questo momento iniziano ad essere pubblicate anche le opere scolastiche e per l'infanzia, che faranno grande la casa editrice in pochi anni.

Durante la Prima Guerra mondiale, Mondadori pubblica a intermittenza, in particolare dei libretti propagandistici supportati dai finanziamenti governativi e dedicati a intrattenere i soldati al fronte. Dopo alcune fusioni volte a ingrandire

---

[1] Si presenta un estratto della tesi di Laurea Magistrale in "Editoria e scrittura" dal titolo *Instapoetry: come i social network hanno cambiato il mercato della poesia*, discussa presso Sapienza Università di Roma nella sessione invernale dell'Anno Accademico 2019/2020: relatrice la prof.ssa Maria Panetta, correlatore il prof. Francesco Saverio Vetere. In questa Prima parte del contributo si tratterà della collana «Lo Specchio» di Mondadori; nella Seconda parte, che uscirà nel prossimo numero di «Diacritica», si tratterà, invece, della «Collezione di Poesia» Einaudi.

[2] Cfr. T. MONICELLI, *Aia Madama*, Ostiglia, La Scolastica, 1912.

l'assetto societario, nel 1921 nasce ufficialmente la casa editrice Mondadori, con sede a Ostiglia, stabilimenti a Verona e amministrazione a Roma, in seguito all'acquisto della Libreria scolastica nazionale. L'attività di stampa di Mondadori è talmente redditizia da consentirgli di sostenere le spese della nuova impresa. Del '21 è anche il sodalizio con Borletti, l'uomo giusto per le aspirazioni mondadoriane, in quanto ha agganci con d'Annunzio e con i vertici fascisti; Borletti diventa anche il presidente della società di Arnoldo Mondadori per garantire stabilità finanziaria e relazioni politiche convenienti e solide, grazie alle quali l'impresa editoriale conquista un primato per il settore scolastico, appoggiata anche dal Ministero dell'Istruzione. Le collane e i libri che ne nascono sono supportati da imponenti campagne pubblicitarie.

Ma «Arnoldo Mondadori voleva coprire il più ampio spettro di conoscenza possibile, prendendo come destinatario un lettore medio, a cui proporre libri di narrativa e di saggistica, italiani o stranieri, e poi ancora gialli e fumetti»[3]. La volontà di essere un editore per tutti lo porta a togliere terreno ad avversari già affermati soprattutto per la narrativa, genere che si rivela particolarmente appetibile in seguito alla tragedia della Grande Guerra. La strategia editoriale di Arnoldo Mondadori consiste nel puntare su autori già famosi e lusingarli con contratti più remunerativi di quelli cui sono sottoposti. È il caso di d'Annunzio, i cui *Opera Omnia* vengono pubblicati dopo una complessa vicenda editoriale che porta il poeta vate da Treves a Mondadori. Una mossa non solo letteraria, ma anche politica: lo scaltro imprenditore si assicura, così, ulteriore benevolenza da parte del regime.

Dunque, Mondadori viene iscritto al Partito Nazionale Fascista nel 1924 e pubblica diverse opere per il regime, tra cui anche una nota biografia di Mussolini. Durante il Fascismo, infatti, la casa editrice conosce uno dei momenti di maggior splendore: nascono numerose collane che ancora oggi sono di successo, come i «Gialli», la «Medusa», e i fumetti di *Topolino* dopo l'accordo con Walt Disney nel 1935. Nel frattempo, il primogenito di Arnoldo, Alberto, su cui il padre ha già

---

[3] A. BASILE, *Arnoldo Mondadori (1889-1971)*, in «Diacritica», fasc. 4, 25 agosto 2015 (cfr. l'URL: https://diacritica.it/strumenti/profili/arnoldo-mondadori-1889-1971.html; ultima consultazione: 2 aprile 2021).

riversato una mole incredibile di aspettative, tenta di trovare strade alternative per affermarsi in un ambito diverso da quello paterno. Eppure, manifesta già da giovanissimo una certa sensibilità letteraria: a diciott'anni fonda un giornale dagli atteggiamenti provocatori che può essere inserito nell'area del Fascismo di sinistra, progressista. Inoltre, ha una predilezione per d'Annunzio. La prima vera impresa editoriale è quella all'interno della casa editrice paterna: dal '39 Alberto assume la direzione del giornale «Tempo» e nel '40 dà l'avvio a una collana, «Lo Specchio», che inizialmente si dedica alla narrativa[4].

Verso la fine del decennio, il contesto storico-sociale si fa più cupo in vista della guerra imminente, e come molti altri editori anche Mondadori, a seguito delle leggi razziali, si vede costretto a rinunciare a moltissimi autori e libri che vorrebbe invece nel proprio catalogo. Dopo la caduta di Mussolini, sebbene Arnoldo si metta a disposizione, in un primo momento, di Badoglio, poco dopo preferisce rifugiarsi in Svizzera con i figli. La guerra costa molto all'impresa editoriale, la cui gestione è resa ancora più difficile a causa dell'organizzazione dislocata. È proprio in Svizzera che s'incrinano irrimediabilmente i rapporti tra Arnoldo e Alberto, vicenda che comprometterà anche la storia della casa editrice. Il primogenito di Mondadori, infatti, ha ormai preso coscienza del collaborazionismo suo e dell'impresa familiare con i fascisti e, nel rivedere le proprie posizioni, diventando antifascista, prega il padre di fare altrettanto anche con l'azienda. Arnoldo mantiene le proprie posizioni, a differenza di molti altri, collocandosi su un piano centrista, ma affermando che non c'è più posto per la politica in casa Mondadori e, dunque, di non volersi schierare apertamente con nessun partito. È in questo periodo che Alberto inizia a coltivare il sogno (e dai carteggi emerge anche un bisogno) di realizzare una propria casa editrice[5].

Dopo una lunga trattativa con il Comitato di Liberazione Nazionale, Arnoldo Mondadori riesce a tornare a capo della propria azienda. Tenendo sempre a mente quello che è l'interesse dell'impresa, il *self-made man* stavolta si schiera assumendo

[4] D. SCARPA, *Ritratto dell'editore da cucciolo*, in «Belfagor», n. 3, 1997, pp. 303-16.
[5] *Ibidem*.

una posizione sì filogovernativa, ma centrale. Uno dei primi passi è liberarsi del settore scolastico, affidandolo all'altra casa editrice familiare, gestita dal fratello Bruno. Nello stesso periodo Alberto inizia a essere sempre più insofferente per via della poca libertà che gli è concessa nelle iniziative, nonostante il ruolo di direttore editoriale: tutte le collane da lui promosse vengono osteggiate dal padre. Contemporaneamente suo fratello Giorgio, al contrario, assume sempre più rilevanza per aver ereditato la spregiudicatezza e lo stesso fiuto per gli affari di suo padre. Così si delinea il dualismo tra i due figli di Arnoldo Mondadori, dualismo che porterà Alberto, che ha ereditato la curiosità intellettuale, a fondare nel 1958 una propria casa editrice, Il Saggiatore, dedicata alla saggistica e con la missione di laicizzare la cultura italiana. Tuttavia, Alberto non riuscirà mai a essere effettivamente indipendente a livello economico da suo padre, e a fasi alterne Il Saggiatore dovrà rientrare sotto l'ala protettrice della casa editrice paterna. Alberto Mondadori si circonda di amici straordinari: da d'Annunzio (incontrato a sedici anni) a Hemingway (scoperto nel Dopoguerra), che sarà per lui maestro di vita. Tuttavia, egli tende a fare propri gli eccessi dei suoi amici scrittori e a cercare in loro – lo si evince dai carteggi – un senso di affratellamento che in casa continua a mancargli[6].

Negli anni '50, Arnoldo Mondadori viene insignito di varie onorificenze e inizia delle trattative con le aziende statunitensi che apportano grandi innovazioni tecniche nella casa editrice: così si pongono le basi per sfornare vari rotocalchi e giornali di qualità. Dopo aver passato le redini dell'azienda al figlio Giorgio, Arnoldo Mondadori, ormai nella carica di presidente onorario, non smette di lavorare fino all'ultimo. Muore nel 1971[7].

---

[6] *Ibidem*.
[7] Cfr. E. DECLEVA, *Arnoldo Mondadori*, Torino, UTET, 1988.

«Lo Specchio»: la nascita e i primi anni

«Lo Specchio», nata nel 1940, come detto, è una delle prime imprese editoriali di Alberto Mondadori e una delle collane più longeve, dal momento che gode ancora oggi di buona salute. Arnoldo ha già realizzato una collana dedicata alla lirica, chiamata «Poesia», che presenta poeti di fine ’800 e inizio ’900, tra cui qualche contemporaneo. La pubblicazione di questi ultimi indica una preferenza per gli autori più tradizionali e fa capire in che senso si muove ora la casa editrice con la nuova collezione[8]. Si privilegia il noto al poco comprensibile della nuova poesia. Eppure, è proprio questa casa editrice che si accorge del cambiamento di paradigma in corso. La collana nei primi anni di vita ospita principalmente autori contemporanei italiani, tra narratori e poeti. Fra i titoli di poesia degli anni ’40 si possono notare in catalogo diverse raccolte di Ungaretti e Saba. Alla fine degli anni ’40 viene pubblicata la silloge *Ossi di seppia*[9] di Montale, già edita presso altre case editrici. Inizialmente l’impostazione grafica si caratterizza per uno sfondo blu e un frontespizio con cornice floreale al cui interno si ritrovano autore e titolo. Nel 1945 c’è il primo cambio di veste grafica: ora in copertina c’è la distinzione tra Poeti e Narratori dello «Specchio», che restano accomunati dal particolare illustrativo, ovvero una mano di donna che apre un libro. Si fanno volumi sia cartonati che in brossura, sempre con lo stesso formato. Il titolo è in evidenza, scavato in bianco nel colore del fondino.

È, però, alla fine del decennio che la poesia prevale sulla narrativa all’interno della collana. Sul sito della casa editrice si legge che in questo periodo si accentua il carattere istituzionale della collezione, per merito della ricerca di un equilibrio delicato tra lo sperimentalismo e la ricerca raffinata. Tuttavia, nei fatti, lo sperimentalismo è ancora lungi dall’essere ben accolto. C’è, però, un nuovo cambio grafico nel 1950: Anita Klinz realizza una copertina senza illustrazioni, minimalista, dove tutto è allineato a bandiera a sinistra e si utilizza solo il colore del titolo, riportato sulla copertina assieme al nome dell’autore e a quello dell’editore. Anche

[8] Cfr. A. CADIOLI, *Letterati editori*: *attività editoriale e modelli letterari nel Novecento*, Milano, Il Saggiatore, 2003.
[9] Cfr. E. MONTALE, *Ossi di seppia*, Milano, Mondadori, 1948.

all'interno prevale lo stile minimalista, così come per la quarta di copertina: vuota. Il formato, invece, è lo stesso e i volumi sono cartonati con sovraccoperta.

Dal 1952 al 1958 è Giuseppe Ravegnani il direttore di collana. Nonostante sia una stagione ricca di nomi autorevoli, si nota una mancanza di ricambio. Ravegnani, infatti, nato nel 1895, inizia a scrivere giovanissimo, e pubblica sulle riviste del tempo (tra cui anche su «La Voce», che però lo stronca) delle poesie di chiara ispirazione crepuscolare, vicine a d'Annunzio e a Pascoli. Oltre a essere un autore, Ravegnani è subito un collaboratore delle riviste e si fa strada tra case editrici e giornali, anche in veste di caporedattore. Autore di numerosi saggi di critica letteraria e di monografie sugli autori più importanti del primo '900, ottiene anche la libera docenza di lettere. Il sodalizio con Mondadori inizia negli anni del secondo Dopoguerra: dal '45 si impegna come traduttore, dal '50 al '60 è direttore della rivista «Epoca». Una personalità, dunque, estremamente versatile, ma legata inevitabilmente a un gusto del passato[10].

Il catalogo della collana «Lo Specchio» dal '42 al '59

La poesia fa il proprio ingresso nella collana «Lo Specchio» nel 1942, con *Poesie* di Vincenzo Cardarelli[11], che gli vale anche il Premio Poesia XX dell'Accademia d'Italia. Nello stesso anno vengono pubblicate le raccolte *Ed è subito sera* di Salvatore Quasimodo[12] e *L'allegria* di Giuseppe Ungaretti[13]. Fino ad allora, erano state pubblicate nella collana 16 opere tra romanzi e raccolte di racconti.

Nel 1943 viene pubblicato Leonardo Sinisgalli con *Vidi le Muse*[14], e di nuovo Ungaretti, stavolta con *Sentimento del tempo*[15]. Nel 1944 tocca all'antologia di *Lirici greci* di Quasimodo[16].

---

[10] Cfr. F. CASNATI, *Quarant'anni di critica letteraria: «Uomini visti» di Giuseppe Ravegnani*, in «Vita e pensiero», ottobre 1955, pp. 591-97.
[11] Cfr. V. CARDARELLI, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1942.
[12] Cfr. S. QUASIMODO, *Ed è subito sera*, Milano, Mondadori, 1942.
[13] Cfr. G. UNGARETTI, *L'allegria*, Milano, Mondadori, 1942.
[14] Cfr. L. SINISGALLI, *Vidi le Muse*, Milano, Mondadori, 1943.
[15] Cfr. G. UNGARETTI, *Sentimento del tempo*, Milano, Mondadori, 1943.

Nel ’45 Sinisgalli viene nuovamente pubblicato con *Fiori pari, fiori dispari*[17] nei «Quaderni dello Specchio»; dello stesso anno sono le *Poesie disperse* di Ungaretti[18]. Nel ’46 si pubblica la raccolta *Mediterranee* di Umberto Saba[19]; lo stesso anno Ungaretti traduce i *40 sonetti* di Shakespeare[20] e Cardarelli pubblica *Prologhi viaggi favole*[21]. Notevoli, sempre nel ’46, le *Scorciatoie e i raccontini* di Umberto Saba[22], composti da brevi prose che hanno il sentore della poesia e dell’aforisma.

Nel ’47 escono *Il dolore* di Ungaretti[23], *Giorno dopo giorno* di Quasimodo[24], *I nuovi Campi elisi* di Sinisgalli[25]. Per la prima volta si nota il nome di una donna tra i poeti, ovvero Sibilla Aleramo (già pubblicata con dei romanzi) che si aggiudica un posto con i versi di *Selva d’amore*[26]. Sempre del ’47 è *Solitario in Arcadia* di Cardarelli[27].

L’anno successivo, Ungaretti cura *Da Gòngora e da Mallarmé*[28], un’antologia. Del ’48 è anche *Ossi di seppia* di Montale[29], titolo già noto ma ripubblicato. Anche quell’anno esce una raccolta di una donna: *Parole: Diario di poesia* di Antonia Pozzi[30] viene pubblicato postumo, come tutte le sue opere, da Mondadori. All’interno dei «Quaderni dello Specchio», Saba pubblica la propria *Storia e cronistoria del Canzoniere*[31].

Del ’49 sono *Banchetto* di Libero De Libero[32], *La civetta* di Raffaele Carrieri[33], *Linea della vita* di Giorgio Vigolo[34], *Le occasioni* di Eugenio Montale[35], *Poesie*

---

[16] Cfr. *Lirici greci*, a cura di S. Quasimodo, Milano, Mondadori, 1944.
[17] Cfr. L. SINISGALLI, *Fiori pari, fiori dispari*, Milano, Mondadori, 1945.
[18] Cfr. G. UNGARETTI, *Poesie disperse*, Milano, Mondadori, 1945.
[19] Cfr. U. SABA, *Mediterranee*, Milano, Mondadori, 1946.
[20] Cfr. W. SHAKESPEARE, *40 sonetti*, a cura di G. Ungaretti, Milano, Mondadori, 1946.
[21] Cfr. V. CARDARELLI, *Prologhi viaggi favole*, Milano, Mondadori, 1946.
[22] Cfr. U. SABA, *Scorciatoie e raccontini*, Milano, Mondadori, 1946.
[23] Cfr. G. UNGARETTI, *Il dolore*, Milano, Mondadori, 1947.
[24] Cfr. S. QUASIMODO, *Giorno dopo giorno*, Milano, Mondadori, 1947.
[25] Cfr. L. SINISGALLI, *I nuovi Campi Elisi*, Milano, Mondadori, 1947.
[26] Cfr. S. ALERAMO, *Selva d’amore*, Milano, Mondadori, 1947.
[27] Cfr. V. CARDARELLI, *Solitario in Arcadia*, Milano, Mondadori, 1947.
[28] Cfr. *Da Gòngora a Mallarmé*, a cura di G. Ungaretti, Milano, Mondadori, 1948.
[29] Cfr. E. MONTALE, *Ossi di seppia*, op. cit.
[30] Cfr. A. POZZI, *Parole: Diario di poesia*, Milano, Mondadori, 1948.
[31] Cfr. U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, op. cit.
[32] Cfr. L. DE LIBERO, *Banchetto*, Milano, Mondadori, 1949.
[33] Cfr. R. CARRIERI, *La civetta*, Milano, Mondadori, 1949.

dell'adolescenza e giovanili di Umberto Saba[36], l'antologia *I poeti scelti* a cura di Ungaretti[37] e *La vita non è un sogno* di Quasimodo[38]. Dello stesso anno è anche la traduzione di *Romeo e Giulietta* di Shakespeare.

Si può notare, quindi, che nel primo decennio «Lo Specchio» inizia a definire la propria identità, puntando su nomi noti (pubblicati con più titoli) e arrischiandosi solo di tanto in tanto con gli esordienti. Le antologie non sono rare, ma le curatele vengono sempre affidate a nomi autorevoli. Su 75 titoli in tutto, solo 29 sono di poesia (comprese le opere teatrali). Tuttavia, non ci sono esordienti all'interno del catalogo. Tutti gli autori pubblicati, anche se con nuove opere, hanno già una solida carriera letteraria alle spalle.

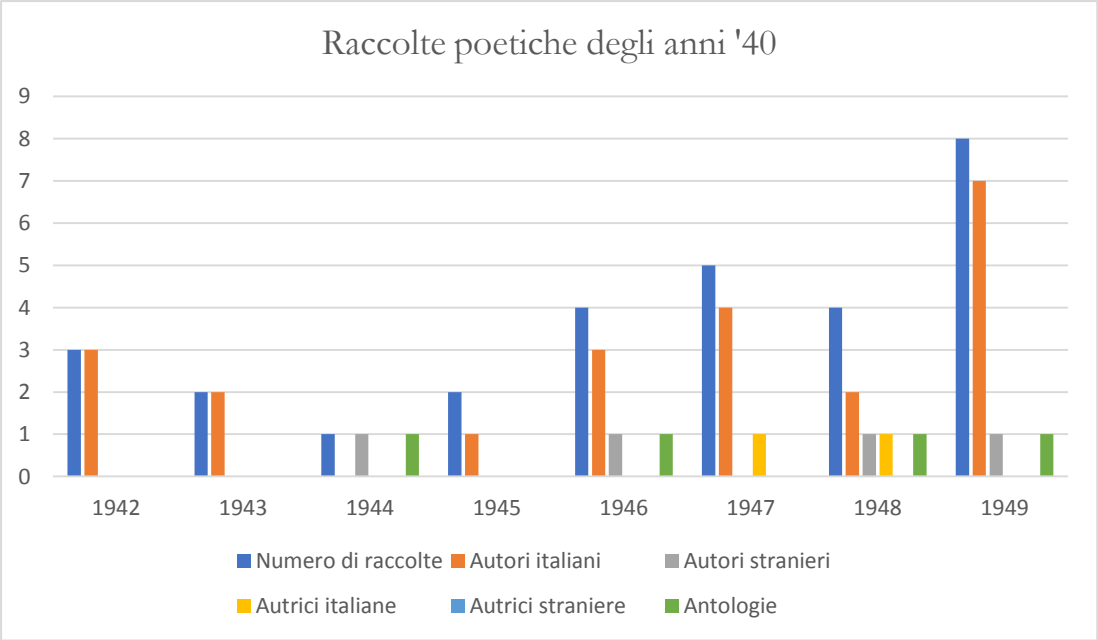


Figura 1: Nel grafico vengono evidenziate le differenze tra le varie raccolte pubblicate negli anni '40 per «Lo Specchio». Le antologie sono conteggiate due volte anche per l'etnia degli autori, come accade per i Lirici Greci del '44.

[34] Cfr. G. VIGOLO, *Linea della vita*, Milano, Mondadori, 1949.
[35] Cfr. E. MONTALE, *Le occasioni*, Milano, Mondadori, 1949.
[36] Cfr. U. SABA, *Poesie dell'adolescenza e giovanili*, Milano, Mondadori, 1949.
[37] Cfr. *I poeti scelti*, a cura di G. Ungaretti, Milano, Mondadori, 1949.
[38] Cfr. S. QUASIMODO, *La vita non è un sogno*, Milano, Mondadori, 1949.

Nel 1950 vengono pubblicati: Francesco Chiesa con *L'artefice del malcontento*[39]; compare per la prima volta il nome di Alfonso Gatto con *Nuove poesie*[40] assieme a Sergio Solmi con le sue *Poesie*[41]; *idem* per Antonino Attilio (di cui si sono praticamente perse le tracce nella documentazione e che pubblica con Mondadori quest'unico titolo) con *Sequenze d'Autunno*[42], Diego Valeri con *Terzo Tempo*[43] e Umberto Saba con *Trieste e una donna*[44].

Nel 1951 Giorgio Bassani pubblica la raccolta *Un'altra libertà*[45], Salvatore Quasimodo traduce l'*Odissea*[46], Andrea Zanzotto pubblica *Dietro il paesaggio*[47], Umberto Saba *La Serena Disperazione*[48] e *Uccelli e Quasi un racconto*[49].

Nel 1952 ancora Saba pubblica *Cose leggere e vaganti*[50], Corrado Pavolini vede pubblicato il suo *Natura Morta*[51], Giuseppe Antonio Borgese *Le Poesie*[52], Aldo Borlenghi *Poesie*[53] (uno dei rarissimi casi in cui Mondadori pubblica un autore con solo un'altra raccolta di liriche alle spalle presso un'altra casa), Diego Valeri *Poesie vecchie e nuove*[54], Vincenzo Cardarelli *Il sole a picco*[55], David Maria Turoldo *Udii una voce*[56] (con prefazione dello stesso Ungaretti).

Nel 1953 è la volta di Adriana Ivanchic Biaggini con *Ho guardato il cielo e la terra*[57], Marco Visconti con le *Poesie*[58], Raffaele Carrieri con *Il Trovatore*[59] (saggio introduttivo di Ravegnani).

---

[39] Cfr. F. CHIESA, *L'artefice del malcontento*, Milano, Mondadori, 1950.
[40] Cfr. A. GATTO, *Nuove poesie*, Milano, Mondadori, 1950.
[41] Cfr. S. SOLMI, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1950.
[42] Cfr. A. ATTILIO, *Sequenze d'autunno*, Milano, Mondadori, 1950.
[43] Cfr. D. VALERI, *Terzo tempo*, Milano, Mondadori, 1950.
[44] Cfr. U. SABA, *Trieste e una donna*, Milano, Mondadori, 1950.
[45] Cfr. G. BASSANI, *Un'altra libertà*, Milano, Mondadori, 1951.
[46] Cfr. OMERO, *Odissea*, a cura di S. Quasimodo, Milano, Mondadori, 1951.
[47] Cfr. A. ZANZOTTO, *Dietro il paesaggio*, Milano, Mondadori, 1951.
[48] Cfr. U. SABA, *La serena disperazione*, Milano, Mondadori, 1951.
[49] Cfr. U. SABA, *Uccelli e quasi un racconto*, Milano, Mondadori, 1951.
[50] Cfr. U. SABA, *Cose leggere e vaganti*, Milano, Mondadori, 1952.
[51] Cfr. C. PAVOLINI, *Natura morta*, Milano, Mondadori, 1952.
[52] Cfr. G. A. BORGESE, *Le Poesie*, Milano, Mondadori, 1952.
[53] Cfr. A. BORLENGHI, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1952.
[54] Cfr. D. VALERI, *Poesie vecchie e nuove*, Milano, Mondadori, 1952.
[55] Cfr. V. CARDARELLI, *Il sole a picco*, Milano, Mondadori, 1952.
[56] Cfr. D. M. TUROLDO, *Udii una voce*, Milano, Mondadori, 1952.
[57] Cfr. A. IVANCHIC BIAGGINI, *Ho guardato il cielo e la terra*, Milano, Mondadori, 1953.
[58] Cfr. M. VISCONTI, *Le poesie*, Milano, Mondadori, 1953.

Nel 1954 Maria Luisa Spaziani, praticamente un'esordiente dal momento che ha, sì, collaborato a diverse riviste, ma non ha mai pubblicato una raccolta prima di quell'anno, viene accolta favorevolmente dalla casa milanese con la silloge *Le acque del sabato*[60]; un altro esordiente, Rocco Scotellaro, pubblica l'opera prima, *È fatto giorno*[61]; Alfonso Gatto *La forza degli occhi*[62], Sibilla Aleramo *Gioie d'occasione e altre ancora*[63], Ungaretti *Un grido e paesaggi*[64] e *La terra promessa*[65], Mariagloria Sears *I leoni sul sagrato*[66], Corrado Govoni *Manoscritto nella bottiglia*[67], Antonio Manfredi *Poesie*[68], Manara Valgimigli (pubblicato precedentemente, sempre da Mondadori, tra i prosatori) cura l'antologia *Saffo e altri lirici greci*[69], Gaetano Arcangeli *Solo se ombra e altre poesie*[70] (seconda edizione, la prima è di Guanda), e intanto Cardarelli pubblica *Viaggio d'un poeta in Russia*[71].

Nel 1955 vengono pubblicati per la prima volta i *Canti* di Catullo[72], tradotti e curati da Quasimodo. Escono anche i *Canti* di Sebastiano Satta[73] (postumi) e i *Canti spirituali* di Francesco Flora[74]; Gian Piero Bona pubblica come esordiente *I giorni delusi*[75], David Maria Turoldo *Gli occhi miei lo vedranno*[76], Saba *Preludio e Canzonette*[77]; Emilio Jona, anche lui esordiente, viene pubblicato con *Il tempo di vivere*[78].

---

[59] Cfr. R. CARRIERI, *Il Trovatore*, Milano, Mondadori, 1953.
[60] Cfr. M. L. SPAZIANI, *Le acque del sabato*, Milano, Mondadori, 1954.
[61] Cfr. R. SCOTELLARO, *È fatto giorno*, Milano, Mondadori, 1954.
[62] Cfr. A. GATTO, *La forza degli occhi*, Milano, Mondadori, 1954.
[63] Cfr. S. ALERAMO, *Gioie d'occasione e altre ancora*, Milano, Mondadori, 1954.
[64] Cfr. G. UNGARETTI, *Un grido e paesaggi*, Milano, Mondadori, 1954.
[65] Cfr. G. UNGARETTI, *La terra promessa*, Milano, Mondadori, 1954.
[66] Cfr. M. SEARS, *I leoni sul sagrato*, Milano, Mondadori, 1954.
[67] Cfr. C. GOVONI, *Manoscritto nella bottiglia*, Milano, Mondadori, 1954.
[68] Cfr. A. MANFREDI, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1954.
[69] Cfr. *Saffo e altri lirici greci*, a cura di M. Valgimigli, Milano, Mondadori, 1954.
[70] Cfr. G. ARCANGELI, *Solo se ombra e altre poesie*, Milano, Mondadori, 1954.
[71] Cfr. V. CARDARELLI, *Viaggio d'un poeta in Russia*, Milano, Mondadori, 1954.
[72] Cfr. CATULLO, *Canti*, a cura di S. Quasimodo, Milano, Mondadori, 1955.
[73] Cfr. S. SATTA, *Canti*, Milano, Mondadori, 1955.
[74] Cfr. F. FLORA, *Canti spirituali*, Milano, Mondadori, 1955.
[75] Cfr. G. P. BONA, *I giorni delusi*, Milano, Mondadori, 1955.
[76] Cfr. D. M. TUROLDO, *Gli occhi miei lo vedranno*, Milano, Mondadori, 1955.
[77] Cfr. U. SABA, *Preludio e Canzonette*, Milano, Mondadori, 1955.
[78] Cfr. E. JONA, *Il tempo di vivere*, Milano, Mondadori, 1955.

Nel 1956 Lucio Piccolo, autore con alle spalle una sola altra pubblicazione risalente a due anni prima, esce per Mondadori con *Canti barocchi e altre liriche*[79]; Quasimodo con *Il falso e vero verde*[80], Orazio Napoli (che aveva iniziato come correttore di bozze proprio alla Mondadori, ma non aveva esordito con la casa milanese) con *Notte legame mare*[81]; escono anche le *Poesie*[82] di Emily Dickinson a cura di Guido Errante, Giovanni Titta Rosa e le sue *Poesie di una vita*[83], Nelo Risi e *Polso Teso*[84], Stefano Terra e *Quaderno dei trent'anni*[85], Giuseppe Villaroel e *Quasi vento d'Aprile*[86], Leonardo Sinisgalli e *La Vigna Vecchia*[87].

Nel 1957 di Minou Drouet, poeta francese diventato famoso solo nel '55 in patria, si traduce la raccolta *Albero, amico…*[88]; Giovanni Serafini esce con *Barchette di carta*[89], Montale con *La bufera e altro*[90], Quasimodo cura *Il fiore delle Georgiche* di Virgilio[91]; si dà alle stampe un'opera teatrale di Gabriele D'Annunzio (*Le martyre de Saint Sébastien*[92]); escono Biagia Marniti con *Più forte è la vita*[93] (con un'introduzione di Ungaretti), Sergio Ortolani con *Poesie*[94], Giovanni Arpino con *Il prezzo dell'oro*[95], Andrea Zanzotto con *Vocativo*[96]; infine, lo stesso Alberto Mondadori pubblica una propria raccolta di poesie, *Quasi una vicenda*[97].

Nel 1958 Raffaele Carrieri pubblica ancora con Mondadori, stavolta *Canzoniere amoroso*[98]; Giuseppe Antonio Borgese cura l'antologia *Da Dante a*

---

[79] Cfr. L. PICCOLO, *Canti barocchi e altre liriche*, Milano, Mondadori, 1956.
[80] Cfr. S. QUASIMODO, *Il falso e il verde*, Milano, Mondadori, 1956.
[81] Cfr. O. NAPOLI, *Notte legame mare*, Milano, Mondadori, 1956.
[82] Cfr. E. DICKINSON, *Poesie*, a cura di G. Errante, Milano, Mondadori, 1956.
[83] Cfr. G. T. ROSA, *Poesie di una vita*, Milano, Mondadori, 1956.
[84] Cfr. N. RISI, *Polso teso*, Milano, Mondadori, 1956.
[85] Cfr. S. TERRA, *Quaderno dei trent'anni*, Milano, Mondadori, 1956.
[86] Cfr. G. VILLAROEL, *Quasi vento d'aprile*, Milano, Mondadori, 1956.
[87] Cfr. L. SINISGALLI, *La vigna vecchia*, Milano, Mondadori, 1956.
[88] Cfr. M. DROUET, *Albero, amico mio…*, Milano, Mondadori, 1957.
[89] Cfr. G. SERAFINI, *Barchette di carta*, Milano, Mondadori, 1957.
[90] Cfr. E. MONTALE, *La bufera e altro*, Milano, Mondadori, 1957.
[91] Cfr. VIRGILIO, *Il fiore delle Georgiche*, a cura di S. Quasimodo, Milano, Mondadori, 1957.
[92] Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Le martyre de Saint Sébastien*, Milano, Mondadori, 1957.
[93] Cfr. B. MARNITI, *Più forte è la vita*, Milano, Mondadori, 1957.
[94] Cfr. S. ORTOLANI, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1957.
[95] Cfr. G. ARPINO, *Il prezzo dell'oro*, Milano, Mondadori, 1957.
[96] Cfr. A. ZANZOTTO, *Vocativo*, Milano, Mondadori, 1957.
[97] Cfr. A. MONDADORI, *Quasi una vicenda*, Milano, Mondadori, 1957.
[98] Cfr. R. CARRIERI, *Canzoniere amoroso*, Milano, Mondadori, 1957.

Thomas Mann[99]; Diego Valeri pubblica *Il flauto a due canne*[100]; Enzo Cetrangolo rinnova la sua raccolta *I miti del Tirreno*[101], giunta alla terza edizione con la Casa milanese; Francesco Flora pubblica *I miti della parola*[102]; Bartolo Cattafi *Le mosche del meriggio*[103], Piero Bigongiari *Le mura di Pistoia*[104], Quasimodo cura ancora un'opera di Shakespeare, l'*Otello*[105]; Antonio Rinaldi pubblica le *Poesie*[106], Quasimodo esce anche con una nuova raccolta, *La terra impareggiabile*[107].

Nel 1959 escono Francesco Leonetti (autore che ha pubblicato la prima raccolta più di dieci anni prima) con *La cantica*[108], Manara Valgimigli con *Colleviti*[109], Saba con *Cuor morituro e altre poesie*[110], Diego Valeri cura un'antologia di *Lirici tedeschi*[111]; Emily Dickinson esce ancora con *Poesie*[112], ma in una nuova edizione critica, curata sempre da Guido Errante, ed Elio Filippo Accrocca esce con *Ritorno a Portonaccio*[113].

In questo decennio, su 96 titoli pubblicati in totale, ben 56 riguardano la poesia.

---

[99] Cfr. *Da Dante a Thomas Mann*, a cura di G. A. Borgese, Milano, Mondadori, 1958.
[100] Cfr. D. VALERI, *Il flauto a due canne*, Milano, Mondadori, 1958.
[101] Cfr. E. CETRANGOLO, *I miti del Tirreno*, Milano, Mondadori, 1958.
[102] Cfr. F. FLORA, *I miti della parola*, Milano, Mondadori, 1958.
[103] Cfr. B. CATTAFI, *Le mosche del meriggio*, Milano, Mondadori, 1958.
[104] Cfr. P. BIGONGIARI, *Le mura di Pistoia*, Milano, Mondadori, 1958.
[105] Cfr. W. SHAKESPEARE, *Otello*, a cura di S. Quasimodo, Milano, Mondadori, 1958.
[106] Cfr. A. RINALDI, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1958.
[107] Cfr. S. QUASIMODO, *La terra impareggiabile*, Milano, Mondadori, 1958.
[108] Cfr. F. LEONETTI, *La cantica*, Milano, Mondadori, 1959.
[109] Cfr. M. VALGIMIGLI, *Colleviti*, Milano, Mondadori, 1959.
[110] Cfr. U. SABA, *Cuor morituro e altre poesie*, Milano, Mondadori, 1959.
[111] Cfr. *Lirici tedeschi*, a cura di D. Valeri, Milano, Mondadori, 1959.
[112] Cfr. E. DICKINSON, *Poesie*, a cura di G. Errante, Milano, Mondadori, 1959.
[113] Cfr. E. F. ACCROCCA, *Ritorno a Portonaccio*, Milano, Mondadori, 1959.

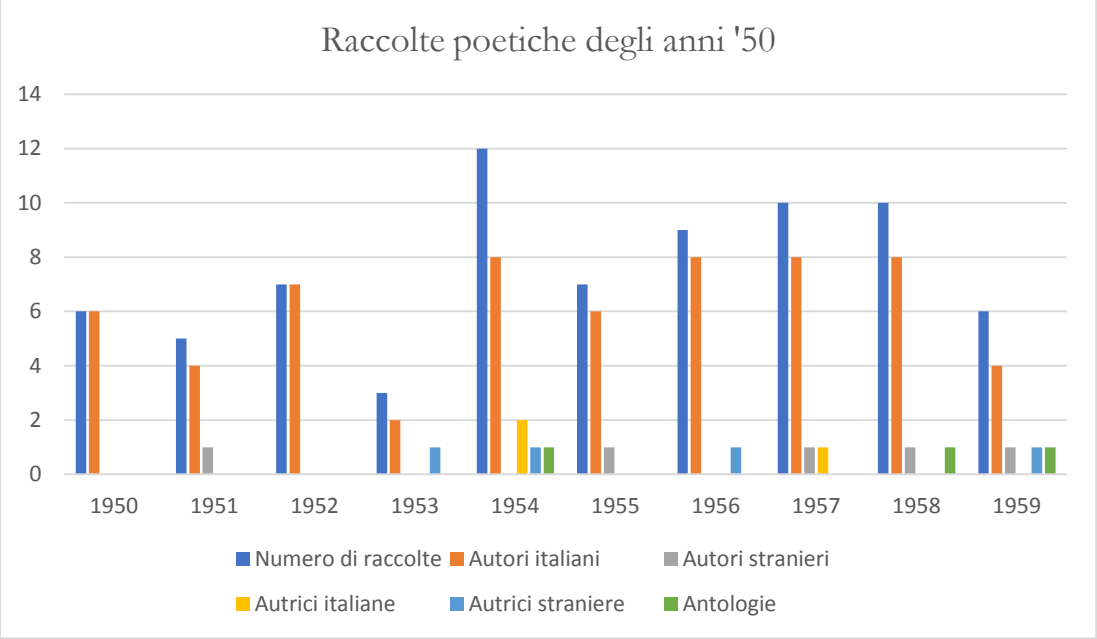


Figura 1: Nel grafico sono rappresentate tutte le pubblicazioni della collana «Lo Specchio» degli anni '50[114].

C'è un'ulteriore osservazione da fare: si noti come nel catalogo ci sia pian piano non solo un cambiamento quantitativo in favore della poesia, ma anche qualitativo rispetto alla varietà. Non solo qualche volta si fanno scelte coraggiose e si pubblicano esordienti o autori con pochissime pubblicazioni alle spalle e una fama ancora da costruire (contrariamente alla solita politica mondadoriana), ma si pubblicano più donne, più autori contemporanei sempre più distanti dalla lezione ermetica e da quella simbolista, in particolare dal '58 in poi, e inizia ad esserci attenzione anche per i contemporanei che hanno successo all'estero. Tutto questo non potrebbe accadere senza i preziosi consigli di quello che diventerà il nuovo direttore della collana «Lo Specchio»: Vittorio Sereni.

[114] Nei grafici le antologie di poesia straniera vengono considerate come un autore straniero oltreché per sé stesse.

Poeta e di poeti funzionario: Vittorio Sereni

Vittorio Sereni inizia ad avere rapporti col mondo editoriale piuttosto presto, proprio grazie all'amicizia che lo lega ad Alberto Mondadori fin dalle collaborazioni giornalistiche avviate negli anni '30 e poi riprese alla fine del servizio militare. Sereni partecipa attivamente alla vita di Alberto Mondadori, ottenendo spesso anche inviti alle riunioni dell'autunno del '47, che vedevano protagonisti molti autori e intellettuali del tempo a discutere di cultura. Sereni nello stesso anno pubblica, proprio con la Mondadori, il *Diario d'Algeria*[115], che segna una nuova collaborazione con la casa editrice. I primi contatti con la collana «Lo Specchio» Sereni li ottiene grazie ai consigli sulle nuove raccolte che gli vengono richiesti da Giuseppe Ravegnani, il quale «privilegia un'idea di poesia fondata sull'espressione di sentimenti, per quanto aggiornati ai tempi nuovi, senza particolare approfondimento per l'innovazione negli aspetti formali»[116]. Sereni, d'altro canto, ha una formazione e una sensibilità letteraria completamente diverse: la fase ermetica per lui ha un significato in quanto cambia tutta la poesia successiva. Il ritorno al Crepuscolarismo è fuori discussione, ormai. Inoltre, Vittorio Sereni non collabora soltanto con la Mondadori e questo gli permette di avere una visione più ampia di cosa offre il mercato: Scheiwiller si avvale più volte della sua competenza per scegliere i nuovi autori da pubblicare.

Presso la Mondadori il poeta è incaricato di fornire giudizi sulle varie raccolte proposte dagli autori e cerca di portare l'attenzione dei vari funzionari e di Alberto Mondadori su nuove linee, le più promettenti della poesia italiana ai suoi occhi e a quelli della stampa nazionale. La scarsa presenza di poesia sul mercato dei grandi editori spinge a una scelta qualitativa, che tuttavia non è la stessa per Ravegnani e Sereni, tanto che quest'ultimo, come si può leggere nelle sue lettere, spesso si lamenta di quanto sia frustrante che i suoi consigli vengano ignorati dal collega[117]. In tutti i giudizi o quasi che Sereni scrive a proposito di autori italiani, la

---

[115] Cfr. V. SERENI, *Diario d'Algeria*, Milano, Mondadori, 1965.
[116] A. CADIOLI, *Letterati editori*, op. cit., p. 186.
[117] V. SERENI, *Occasioni di lettura. Le redazioni editoriali inedite (1948-1958)*, a. cura di F. D'Alessandro, Torino, Aragno, 2011, p. 167.

«pubblicabilità» e la qualità corrispondono; dunque, se si disinteressa alla lettura il giudizio è irremovibile: non pubblicare. È un discorso che vale ancora di più per la poesia, e in particolar modo per la poesia di un esordiente. Sereni si assume la responsabilità di indicare cosa valga la pena leggere. È proprio il suo ruolo di lettore che avrà un peso decisivo nelle scelte dello «Specchio». Se le proposte che arrivano in casa editrice ricalcano le scelte di «Poesia», Sereni non può che prenderne le distanze: «Non male, tutto sommato, ma scarsamente interessante»[118] è il giudizio che ne dà il poeta. In molte lettere si lamenta di questo modo di fare poesia, che ormai davvero risulta "passatista", stantio, decadente e mummificato. Questo è il principale motivo per cui Sereni si scontra con Ravegnani che, come si è detto, ha un'altra sensibilità. Ma anche l'Ermetismo, che pure ha un significato per Sereni, non è presente in larga parte all'interno dello «Specchio» se non per gli autori più famosi.

Se sugli epigoni di una poesia ormai morta e sepolta Sereni è piuttosto severo, lo è ancora di più con gli sperimentalisti: egli rileva nelle loro liriche la voglia di fare qualcosa di nuovo semplicemente perché sia diverso dal passato, ma questo non può che mettere gli autori su un piano di superficialità. Non si aggiunge nulla alla poesia in questo modo, non c'è quella che Sereni chiama «memorabilità», che si può invece trovare in versi che offrono un linguaggio originale, che riesca a rielaborare esperienze personali e collettive e che guardi al tempo stesso al passato e al futuro. Una poesia, insomma, che sia figlia del proprio tempo e che abbia qualcosa di significativo da dire al riguardo. In questo senso, sono da segnalare le lettere in cui Sereni parla della poesia neorealista: non ne dà un giudizio né positivo né negativo, ma afferma che è un caso che vale la pena di registrare. Nel frattempo, Sereni nel 1954 e nel 1955 dirige la collana «Quaderni di poesia» delle Edizioni della Meridiana, che si propone di seguire il lavoro poetico contemporaneo, mescolando nomi noti e sconosciuti senza escludere novità e sorprese. E qui Sereni riesce ad avere un peso maggiore e a far pubblicare tutti i poeti che aveva già consigliato a Mondadori senza essere, talvolta, ascoltato.

[118] Ivi, p. 73.

È il 1958 quando Vittorio Sereni diventa finalmente direttore della serie «Lo Specchio». Sebbene continui a dare i propri pareri con il metodo fino ad allora adottato, in quel periodo anche il settore economico ha un peso: le scelte di un direttore di collana, soprattutto se questa è all'interno di una delle più grandi case editrici di un Paese, non possono evitare di tenerne conto. Detto questo, la collana «Lo Specchio» con la direzione Sereni assume finalmente il carattere laboratoriale che le è proprio, iniziando ad attuare un'operazione di svecchiamento che fa storcere il naso a Ravegnani, lasciato ai margini. Per «Lo Specchio» è la migliore delle stagioni.

Gli anni d'oro della collana «Lo Specchio»: il catalogo con la direzione Sereni

Nel 1960, Sereni è già alla guida della collana da un paio d'anni. Il nuovo decennio si apre con dei nomi ormai legati indissolubilmente alla casa milanese: Eugenio Montale pubblica *Farfalla di Dinard*[119], Lucio Piccolo *Gioco a nascondere*[120], Diego Valeri cura l'antologia di *Lirici Francesi*[121], Luciano Erba pubblica *Il male minore*[122], Alfredo Rizzardi traduce le *Poesie scelte* di Ezra Pound[123], Francesco Di Pilla pubblica la sua prima opera, *Tempo d'esilio*[124], esce l'opera omnia delle poesie di Quasimodo[125], ed esce *Versi e poesie* di Giacomo Noventa[126], opera ripubblicata presso Mondadori per la seconda edizione.

Nel 1961 escono *Il deserto e dopo* di Ungaretti[127], *L'estate di San Martino* di Carlo Betocchi[128], *Parole*[129] (già edito presso Carrabba) e *Il piccolo Berto* (postumo)

---

[119] Cfr. E. MONTALE, *Farfalla di Dinard*, Milano, Mondadori, 1960.
[120] Cfr. L. PICCOLO, *Gioco a nascondere*, Milano, Mondadori, 1960.
[121] Cfr. *Lirici francesi*, a cura di D. Valeri, Milano, Mondadori, 1960.
[122] Cfr. L. ERBA, *Il male minore*, Milano, Mondadori, 1960.
[123] Cfr. E. POUND, *Poesie scelte*, Milano, Mondadori, 1960.
[124] Cfr. F. DI PILLA, *Tempo d'esilio*, Milano, Mondadori, 1960.
[125] Cfr. S. QUASIMODO, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1960.
[126] Cfr. G. NOVENTA, *Versi e parole*, Milano, Mondadori, 1960.
[127] Cfr. G. UNGARETTI, *Il deserto e dopo*, Milano, Mondadori, 1961.
[128] Cfr. C. BETOCCHI, *L'estate di San Martino*, Milano, Mondadori, 1961.
[129] Cfr. U. SABA, *Parole*, Milano, Mondadori, 1961.

di Saba[130], *Pensieri elementari* di Nelo Risi[131], *Poesie* di Alfonso Gatto[132], le *Poesie* di James Joyce[133] (morto nel '41), le *Poesie* del defunto poeta greco Kostantinos Kavafis[134], *Il taccuino del vecchio* di Ungaretti[135], l'antologia di traduzioni *Il vento d'ottobre: da Alcmane a Dylan Thomas* a cura di Piero Bigongiari[136].

Nel 1962 è la volta di *L'età della luna* di Sinisgalli[137], *La luna dei Borboni e altre poesie* di Vittorio Bodini[138] (finalista al Premio Viareggio dieci anni prima), *L'ora del tempo* di Giorgio Orelli[139], *Osteria flegrea* di Alfonso Gatto[140], Diego Valeri ancora con *Poesie*[141]. Per la prima volta esce un *Almanacco dello Specchio*, a cura di Marco Forti[142].

Nel 1963 Salvatore Quasimodo cura ancora i *Drammi di Shakespeare* (di cui vengono riproposte anche opere già edite, come l'*Otello* (in tutto escono 5 drammi[143]), e si occupa anche dell'*Ecuba* di Euripide[144] e dei *Tragici greci*[145]; esce *E tu che m'ascolti*, di Umberto Bellintani[146] (già in contatto con Sereni che gli cura una pubblicazione per le Edizioni della Meridiana); Carrieri ritorna con *La giornata è finita*[147], le *Poesie* di Georgios Seferis[148] sono curate da Filippo Maria Pontani, le *Poesie d'amore* del polacco Nàzim Hikmet[149] sono tradotte da Joyce Lussu. Vengono riproposte le *Scorciatoie* di Saba[150], assieme alla *Storia del Canzoniere*[151]. Nel

[130] Cfr. U. SABA, *Il piccolo Berto*, Milano, Mondadori, 1961.
[131] Cfr. N. RISI, *Pensieri elementari*, Milano, Mondadori, 1961.
[132] Cfr. A. GATTO, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1961.
[133] Cfr. J. JOYCE, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1961.
[134] Cfr. K. KAVAFIS, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1961.
[135] Cfr. G. UNGARETTI, *Il taccuino del vecchio*, Milano, Mondadori, 1961.
[136] Cfr. *Il vento d'ottobre: da Alcmane a Dylan Thomas*, a cura di P. Bigongiari, Milano, Mondadori, 1961.
[137] Cfr. L. SINISGALLI, *L'età della luna*, Milano, Mondadori, 1962.
[138] Cfr. V. BODINI, *La luna dei Borboni e altre poesie*, Milano, Mondadori, 1962.
[139] Cfr. G. ORELLI, *L'ora del tempo*, Milano, Mondadori, 1962.
[140] Cfr. A. GATTO, *Osteria flegrea*, Milano, Mondadori, 1962.
[141] Cfr. D. VALERI, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1962.
[142] Cfr. *I poeti dello "Specchio": almanacco antologico*, a cura di M. Forti, Milano, Mondadori, 1962.
[143] Escono infatti di Shakespeare: *Otello*, *Macbeth*, *Romeo e Giulietta*, *Riccardo III* e *La Tempesta*, a cura di S. Quasimodo, in *Drammi di Shakespeare*, Milano, Mondadori, 1963.
[144] Cfr. EURIPIDE, *Ecuba*, a cura di S. Quasimodo, Milano, Mondadori, 1963.
[145] Cfr. *Tragici greci*, a cura di S. Quasimodo, Milano, Mondadori, 1963.
[146] Cfr. U. BELLINTANI, *E tu che m'ascolti*, Milano, Mondadori, 1963.
[147] Cfr. R. CARRIERI, *La giornata è finita*, Milano, Mondadori, 1963.
[148] Cfr. G. SEFERIS, *Poesie*, a cura di F. M. Pontani, Milano, Mondadori, 1963.
[149] Cfr. N. HIKMET, *Poesie d'amore*, a cura di J. Lussu, Milano, Mondadori, 1963.
[150] Cfr. U. SABA, *Scorciatoie*, op. cit.

frattempo, Gian Carlo Artoni pubblica *Lo stesso dolore*[152] e Franco Fortini *Una volta per sempre*[153].

Nel 1964 Tadeusz Rózewicz, anche lui polacco, con il suo *Colloquio con il principe*[154], viene proposto a cura di Carlo Verdiani; Camillo Pennati pubblica *L'ordine delle parole*[155], Bartolo Cattafi *L'osso, l'anima*[156], Rafael Alberti (poeta spagnolo) *Poesie*[157], Piero Bigongiari *Torre di Arnolfo*[158].

Nel 1965 Alberto Mondadori pubblica *Il conto della vita*[159], Beniamino Dal Fabbro *La cravatta bianca*[160], Nelo Risi *Dentro la sostanza*[161]; all'interno della collana viene ripubblicato anche il *Diario d'Algeria* di Sereni[162]. Aldo Borlenghi pubblica *Nuove Poesie*[163], Edwin Arlington Robinson (tre volte Premio Pulitzer per la Poesia) entra nel catalogo con *Uomini e ombre*[164], curato da Alfredo Giuliani. Dello stesso anno anche le *Visioni* di William Blake[165] (tradotte da Ungaretti) e *La vita in versi* di Giovanni Giudici[166].

Del 1966 sono: *Le case della Vetra*, di Giovanni Raboni[167]; *Dare e avere* di Quasimodo[168]; *L'età dell'ansia* di Wystan Hugh Auden[169]; le *Poesie* del poeta romeno Tudor Arghezi[170] (a cura di Quasimodo); *Poesie di ieri* di Sinisgalli[171]; *Sequenza nordamericana e altre poesie* dello statunitense Theodore Roethke[172]; *La*

---

[151] Cfr. U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, op. cit.
[152] Cfr. G. C. ARTONI, *Lo stesso dolore*, Milano, Mondadori, 1963.
[153] Cfr. F. FORTINI, *Una volta per sempre*, Milano, Mondadori, 1963.
[154] Cfr. T. RÓZEWICZ, *Colloquio con il principe*, a cura di C. Verdiani, Milano, Mondadori, 1964.
[155] Cfr. C. PENNATI, *L'ordine delle parole*, Milano, Mondadori, 1964.
[156] Cfr. B. CATTAFI, *L'osso, l'anima*, Milano, Mondadori, 1964.
[157] Cfr. R. ALBERTI, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1964.
[158] Cfr. P. BIGONGIARI, *Torre di Arnolfo*, Milano, Mondadori, 1964.
[159] Cfr. A. MONDADORI, *Il conto della vita*, Milano, Mondadori, 1965.
[160] Cfr. B. DAL FABBRO, *La cravatta bianca*, Milano, Mondadori, 1965.
[161] Cfr. N. RISI, *Dentro la sostanza*, Milano, Mondadori, 1965.
[162] Cfr. V. SERENI, *Diario d'Algeria*, op. cit.
[163] Cfr. A. BORLENGHI, *Nuove poesie*, Milano, Mondadori, 1965.
[164] Cfr. E. A. ROBINSON, *Uomini e ombre*, a cura di A. Giuliani, Milano, Mondadori, 1965.
[165] Cfr. W. BLAKE, *Visioni*, a cura di G. Ungaretti, Milano, Mondadori, 1965.
[166] Cfr. G. GIUDICI, *La vita in versi*, Milano, Mondadori, 1965.
[167] Cfr. G. RABONI, *Le case della Vetra*, Milano, Mondadori, 1966.
[168] Cfr. S. QUASIMODO, *Dare e avere*, Milano, Mondadori, 1966.
[169] Cfr. W. H. AUDEN, *L'età dell'ansia*, Milano, Mondadori, 1966.
[170] Cfr. T. ARGHEZI, *Poesie*, a cura di S. Quasimodo, Milano 1966.
[171] Cfr. L. SINISGALLI, *Poesie di ieri*, Milano, Mondadori, 1966.
[172] Cfr. T. ROETHKE, *Sequenza nordamericana e altre poesie*, Milano, Mondadori, 1966.

storia delle vittime: poesie della Resistenza di Alfonso Gatto[173]; *La tartaruga di Jastov* di Giorgio Cesarano[174] (che aveva pubblicato una sola raccolta prima con la Schwarz); *La tomba verde e avventure* di Adriano Grande[175]; torna anche Maria Luisa Spaziani con *Utilità della memoria*[176].

Nel '67 invece escono *Io che sono cicala* ancora di Raffaele Carrieri[177], *Lotte secondarie* di Giancarlo Majorino[178] (anche lui un quasi esordiente, dato che ha pubblicato solo un'altra raccolta prima di approdare in casa Mondadori), *La luce ricorda* di Giorgio Vigolo[179], Carlo Betocchi con *Un passo, un altro passo*[180], le *Poesie* dello spagnolo Gabriel Celaya[181], a cura di Mario di Pinto.

Il 1968 porta nel catalogo *La beltà* di Zanzotto[182], *Cuor mio* di Aldo Palazzeschi[183], l'antologia *Da Aikens e Cummins*[184] (l'antologia che tratta i due grandi poeti statunitensi) a cura di Quasimodo, *Dal balcone* di Sergio Solmi[185], *I miei tristi capitani e altre poesie* di Thom Gunn[186], una nuova antologia di lirici greci (*Saffo, Archiloco e altri lirici greci*) curata da Valgimigli[187], *La scala di Giacobbe e altre poesie* di Denise Levertov[188], *Stato di cose* di Piero Bigongiari[189], e ancora Giorgos Seferis con *Tra poesie segrete*[190].

Del '69 è l'*Autobiologia* di Giovanni Giudici[191], *Memoria del futuro* di Fernando Bandini[192], *Un nero d'ombra* di Daria Menicanti[193] (che esordisce con

[173] Cfr. A. GATTO, *La storia delle vittime: poesie della Resistenza*, Milano, Mondadori, 1966.
[174] Cfr. G. CESARANO, *La tartaruga di Jastov*, Milano, Mondadori, 1966.
[175] Cfr. A. GRANDE, *La tomba verde e altre avventure*, Milano, Mondadori, 1966.
[176] Cfr. M. L. SPAZIANI, *Utilità della memoria*, Milano, Mondadori, 1966.
[177] Cfr. R. CARRIERI, *Io che sono cicala*, Milano, Mondadori, 1967.
[178] Cfr. G. MAJORINO, *Lotte secondarie*, Milano, Mondadori, 1967.
[179] Cfr. G. VIGOLO, *La luce ricorda*, Milano, Mondadori, 1967.
[180] Cfr. C. BETOCCHI, *Un passo, un altro passo*, Milano, Mondadori, 1967.
[181] Cfr. G. CELAYA, *Poesie*, a cura di M. Di Pinto, Milano, Mondadori, 1967.
[182] Cfr. A. ZANZOTTO, *La beltà*, Milano, Mondadori, 1968.
[183] Cfr. A. PALAZZESCHI, *Cuor mio*, Milano, Mondadori, 1968.
[184] Cfr. *Da Aikens a Cummins*, a cura di S. Quasimodo, Milano, Mondadori, 1968.
[185] Cfr. S. SOLMI, *Dal balcone*, Milano, Mondadori, 1968.
[186] Cfr. T. GUNN, *I miei tristi capitani e altre poesie*, Milano, Mondadori, 1968.
[187] Cfr. *Saffo e altri lirici greci*, a cura di M. Valgimigli, Milano, Mondadori, 1968.
[188] Cfr. D. LEVERTOV, *La scala di Giobbe e altre poesie*, Milano, Mondadori, 1968.
[189] Cfr. P. BIGONGIARI, *Stato di cose*, Milano, Mondadori, 1968.
[190] Cfr. G. SEFERIS, *Tra poesie segrete*, Milano, Mondadori, 1968.
[191] Cfr. G. GIUDICI, *Autobiologia*, Milano, Mondadori, 1969.
[192] Cfr. F. BANDINI, *Memoria del futuro*, Milano, Mondadori, 1969.

Mondadori proprio grazie a questa opera), *Poesia e errore* di Franco Fortini[194], le *Poesie* di Johannes Bobrowski[195]; *Il poeta nella strada* dello spagnolo Rafael Alberti[196], *Rime di viaggio per la terra dipinta* di Alfonso Gatto[197] e *L'ultima estate* di Marino Moretti[198].

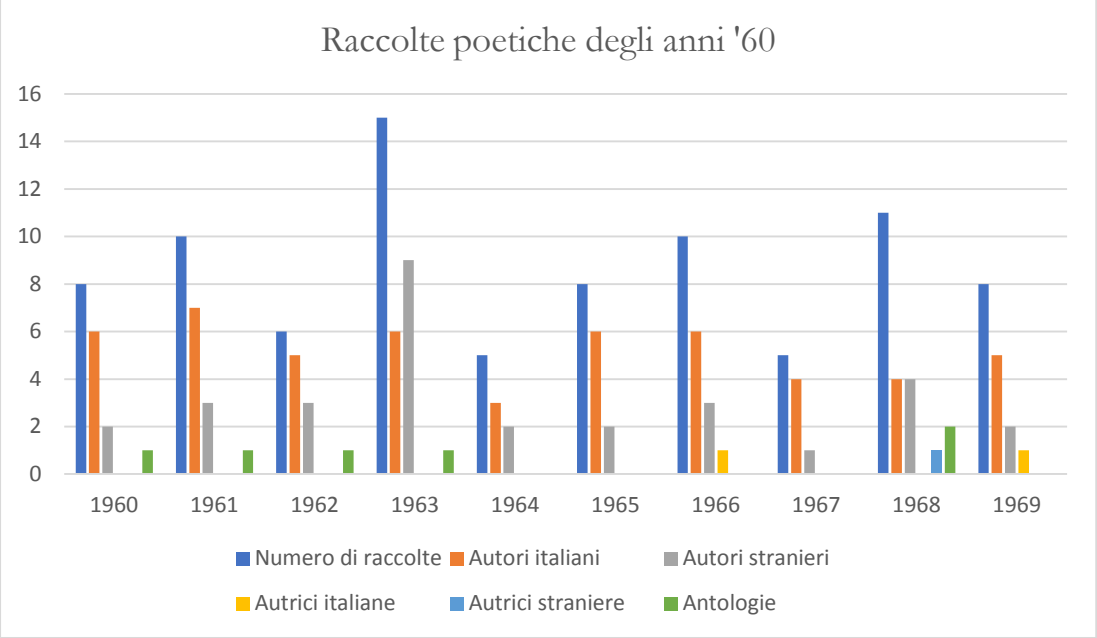


Figura 2: Nel grafico sono rappresentate tutte le pubblicazioni della collana «Lo Specchio» degli anni '60.

Si può notare, quindi, un estremo interesse per la poesia internazionale, la comparsa più frequente di nomi di sconosciuti o semisconosciuti accanto ai grandi della poesia italiana, poche riedizioni e una particolare attenzione al nuovo. Va tenuto a mente, inoltre, che nel '63 c'è la Neoavanguardia (si noti il picco di raccolte mostrato nel grafico e il fatto che è l'unico anno in cui gli stranieri superano gli autori nostrani) e che il '68 è un anno di cambiamenti epocali. Tuttavia, è anche interessante rilevare il piccolissimo spazio riservato alla poesia femminile, nonostante i vari

[193] Cfr. D. MENICANTI, *Un nero d'ombra*, Milano, Mondadori, 1969.
[194] Cfr. F. FORTINI, *Poesia e errore*, Milano, Mondadori, 1969.
[195] Cfr. J. BOBROWSKI, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1969.
[196] Cfr. R. ALBERTI, *Il poeta nella strada*, Milano, Mondadori, 1969.
[197] Cfr. A. GATTO, *Rime di viaggio per la terra dipinta*, Milano, Mondadori, 1969.
[198] Cfr. M. MORETTI, *L'ultima notte*, Milano, Mondadori, 1969.

movimenti femministi che si vanno affermando in quegli anni. In tutto, in quei dieci anni si pubblicano 84 opere di poesia. Se si contano quelle della direzione Sereni dal 1958 al 1966, si scopre che ben 78 raccolte complessive sono opera sua, contro le 48 uscite sotto la direzione di Ravegnani (che tuttavia, va ricordato, è stato direttore per sei anni contro i nove di Sereni).

Per quanto Sereni riesca a dare un prestigio che non sarà mai più raggiunto alla collana di poesia di Mondadori, il '68 è anno di cambiamenti epocali anche all'interno della stessa casa milanese: l'anno della rottura definitiva tra Alberto Mondadori e la sua famiglia, in seguito al passaggio di presidenza da Arnoldo al suo secondogenito, Giorgio Mondadori. È finito il tempo dell'editoria artigiana: inizia quello dell'editoria industriale. Un'editoria in cui non c'è posto per opere difficili che non assicurano più ricavi che investimenti:

> Il periodo, cioè, di quella nuova logica che tanto più acuti renderà i contrasti di Sereni con sé stesso e con la casa editrice: perché, come la sua opera poetica è sufficiente a dimostrare, senza ricorrere a più esplicite dichiarazioni, se lontanissima da lui è l'idea di un'arte autonoma – e invece tutto eteronomo è il motore (lento, ma potente) del suo procedere nel rapporto con il reale, dell'«accettare il dialogo col proprio tempo» sebbene nel segno di un «disagio storico» – altrettanto invisa gli è una concezione per così dire autonoma dell'economia: un'economia che non abbia quasi altro rapporto che con il denaro, con il profitto, non può che trovarlo dissenziente[199].

Da questo momento Sereni, nonostante abbia lasciato la direzione dello «Specchio» nel '66, è il garante della qualità letteraria, qualità che sempre più spesso viene sacrificata in nome del profitto. Spesso l'editor si trova a intervenire anche sulla collocazione delle nuove opere nelle collane, sempre più confuse tra loro. Esemplare è il caso di Sylvia Plath, le cui lettere (dopo la pubblicazione dei romanzi e delle poesie presso Mondadori) non sembrano essere interesse della casa editrice:

[199] Cfr. *«Se io fossi editore», Vittorio Sereni direttore letterario Mondadori*, a cura di E. Esposito e A. Loreto, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2013, p. 9.

Mi sembra incredibile che le lettere della Plath […] non vengano acquistate nella semplice presunzione che non si venderebbero molto. […] penso che sia alla lunga più dannoso il persistere in un certo tipo di rifiuti che non l'assunzione di qualche rischio, del resto relativo[200].

Sereni resta direttore letterario (per altre collane) all'interno di Mondadori fino al 1975, nonostante tutti gli sforzi per andarsene prima da un luogo che non sente più come suo; collabora come lettore esterno fino al 1983, anno della sua scomparsa.

Tra passato e presente: «Lo Specchio» nella direzione Forti

Marco Forti è una delle prime figure legate al mondo editoriale che nella sua vita non si occupa solamente di letteratura: lavora, infatti, all'Eni e alla Rinascente, e l'editoria è solo una parte della sua vita. Nel 1960 firma un contratto per curare la prima antologia di poesia dello «Specchio», quella che poi diventerà l'Almanacco. Entra ufficialmente negli uffici della Mondadori nel '61 per occuparsi dell'Ufficio Stampa e Pubblicità e dal '66 è direttore e referente della Sezione di Poesia. Dal 1972 è responsabile dell'«Almanacco dello Specchio», che negli intenti di Sereni e dei suoi collaboratori doveva avere una periodicità bimestrale (e non annuale come poi avvenne), oltreché l'obiettivo di pubblicare i più importanti autori internazionali attivi nell'ambito della poesia, inserendo all'interno dell'antologia i brani più significativi di ciascuno. L'«Almanacco» ripropone, dal passato più o meno recente, in traduzioni contemporanee, testi poetici di particolare evidenza, e si preoccupa di presentare autori meno noti e voci nuove che sembrano mature al punto da poter prendere contatto con il vasto pubblico.

La curatela dell'«Almanacco» è affidata a Forti con la collaborazione di Giuseppe Pontiggia, mentre del Comitato di lettura fanno parte anche Giansiro Ferrata, Sergio Solmi e Vittorio Sereni. Nel 1973 Solmi lascia e viene sostituito da Giovanni Raboni, a cui nel 1981 si aggiunge Maurizio Cucchi. L'«Almanacco dello

[200] Ame, Direzione letteraria Vittorio Sereni, b. 51, fasc. 2 [Sylvia Plath], *Lettera di Vittorio Sereni a Luciano De Maria*, 4 febbraio 1976.

Specchio» continua con periodicità annuale fino al 1981, per passare poi a una pubblicazione più irregolare negli anni 1983, 1986, 1989, 1993 con una ripresa nel 2005. Forti lavorerà per Mondadori con un contratto stabile fino al 1990, poi come consulente esterno fino al 1994[201].

Dai primi anni si instaura un'intensa collaborazione con Vittorio Sereni, di cui Forti tenta di seguire la lezione. Tuttavia, si ritrova a doversi destreggiare tra personalità molto forti e dal suo carteggio emergono alcuni inviti a essere più deciso nelle proprie scelte. Bartolo Cattafi, ad esempio, consegnando a Forti il testo dell'*Allodola ottobrina*[202] (che uscirà nell'anno della sua scomparsa), gli chiede di non toccare nulla perché ci ha già lavorato tanto con Raboni.

Forti ha un acume particolare per le opere poetiche che gli vengono sottoposte: sempre dai carteggi (consegnati dallo stesso Forti alla Fondazione Mondadori prima della sua scomparsa) si possono individuare delle questioni sull'ultimo Montale che saranno al centro del dibattito della critica, una volta uscito il libro. Forti indirizza a Sereni il primo referto di lettura di *Satura*[203]: con grandissima lucidità individua le linee di continuità e di frattura tra questa nuova maniera montaliana e la precedente. Emerge, inoltre, dalle lettere una dialettica oppositiva con le linee della Neoavanguardia[204].

Per quanto riguarda il catalogo in sé, innanzitutto va detto che nel 1970 si ha una nuova rivoluzione grafica: è il nome dell'autore a essere protagonista nella copertina. Le copertine sono tutte caratterizzate da un diverso colore. Il nome della collana si avvicina a quello dell'editore e l'impostazione asimmetrica del lettering appoggiato a sinistra è mantenuta. Si ha ora un formato leggermente più largo del precedente (13x20), con brossura cucita. Nei primi anni del '70 è goffrata, per poi diventare liscia e avere colori più vivaci. Il primo titolo che esce, proprio nel 1970, in

---

[201] Cfr. il sito *LombardiaBeniCulturali.it*: http://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/soggetti-produttori/persona/MIDC00092A/ (ultima consultazione: 22 marzo 2021).
[202] Cfr. B. CATTAFI, *L'allodola ottobrina*, Milano, Mondadori, 1979.
[203] Cfr. E. MONTALE, *Satura*, Milano, Mondadori, 1971.
[204] Cfr. *Editoria e poesia nelle carte di Marco Forti*, BCM2020: https://www.facebook.com/watch/live/?v=690454831898122&ref=watch_permalink (ultima consultazione: 22 marzo 2021).

questa veste è *Di certe cose: che dette in versi suonano meglio che in prosa* di Nelo Risi[205]. Gli fanno seguito Maria Luisa Spaziani con *L'occhio del ciclone*[206], Allen Tate con *Ode ai caduti confederati e altre poesie*[207], Sinisgalli con *Il passero e il lebbroso*[208], Carrieri con *Stellacuore*[209], il tedesco Peter Huchel con *Strade strade*[210], Diego Valeri con *Verità di uno*[211] e Carlo Della Corte con *Versi incivili*[212]. Nello stesso anno esce un nuovo, il primo con questo nome specifico, *Almanacco dello Specchio*[213], quello che dà finalmente avvio alla serie.

Nel 1971 Libero De Libero torna con *Di brace in brace*[214]; la raccolta *Le donne e i cavalieri* di John Crowe Ransom[215] esce a cura di Giovanni Giudici, Giancarlo Majorino pubblica *Equilibrio in pezzi*[216], Robert Creeley (che aveva fama di poeta postmoderno) *Per amore*[217]; esce l'antologia di *Poesia sovietica degli anni '60*[218]; Gaetano Arcangeli viene pubblicato con le *Poesie*[219], di Montale esce *Satura*[220], Marino Moretti pubblica *Tre anni e un giorno*, e *Vita del testo* di Francis Ponge[221] viene curato da Bigongiari.

Il 1972 è l'anno di *Antimateria* dello stesso Bigongiari[222], *L'aria secca del fuoco* di Bartolo Cattafi[223], *Maximus: poesie* di Charles Olson[224], *O Beatrice* di Giovanni Giudici[225], *Poesie* di Vittorio Bodini[226], *Poesie* di Ghiannis Ritsos[227];

---

[205] Cfr. N. RISI, *Di certe cose: che dette in versi suonano meglio che in prosa*, Milano, Mondadori, 1970.
[206] Cfr. M. L. SPAZIANI, *L'occhio del ciclone*, Milano, Mondadori, 1970.
[207] Cfr. A. TATE, *Ode ai caduti confederati e altre poesie*, Milano, Mondadori, 1970.
[208] Cfr. L. SINISGALLI, *Il passero e il lebbroso*, Milano, Mondadori, 1970.
[209] Cfr. R. CARRIERI, *Stellacuore*, Milano, Mondadori, 1970.
[210] Cfr. P. HUCHEL, *Strade strade*, Milano, Mondadori, 1970.
[211] Cfr. D. VALERI, *Verità di uno*, Milano, Mondadori, 1970.
[212] Cfr. C. DELLA CORTE, *Versi incivili*, Milano, Mondadori, 1970.
[213] Cfr. *Almanacco dello Specchio* vol. 1, a cura di M. Forti, Milano, Mondadori, 1970.
[214] Cfr. L. DE LIBERO, *Di brace in brace*, Milano, Mondadori, 1971.
[215] Cfr. J. C. RANSOM, *Le donne e i cavalieri*, a cura di G. Giudici, Milano, Mondadori, 1971.
[216] Cfr. G. MAJORINO, *Equilibrio in pezzi*, Milano, Mondadori, 1971.
[217] Cfr. R. CREELEY, *Per amore*, Milano, Mondadori, 1971.
[218] Cfr. *Poesia sovietica degli anni '60*, Milano, Mondadori, 1971.
[219] Cfr. G. ARCANGELI, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1971.
[220] Cfr. E. MONTALE, *Satura*, op. cit.
[221] Cfr. F. PONGE, *Tre anni e un giorno, vita del testo*, a cura di P. Bigongiari, Milano, Mondadori, 1971.
[222] Cfr. P. BIGONGIARI, *Antimateria*, Milano, Mondadori, 1972.
[223] Cfr. B. CATTAFI, *L'aria secca del fuoco*, Milano, Mondadori, 1972.
[224] Cfr. C. OLSON, *Maximus: poesie*, Milano, Mondadori, 1972.
[225] Cfr. G. GIUDICI, *O Beatrice*, Milano, Mondadori, 1972.
[226] Cfr. V. BODINI, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1972.

ancora escono Rafael Alberti con *Roma. Pericolo per viandanti*[228], Libero De Libero con *Scempio e lusinga*[229], *Via delle cento stelle* di Aldo Palazzeschi[230].

Nel '73 esce il secondo volume dell'*Almanacco dello Specchio*[231]. Di quell'anno anche i *Cantos scelti* di Ezra Pound[232], il *Diario* di Montale[233], *Elogio del disertore* di Raffaele Crovi[234], *Pasque* di Zanzotto[235], *Pensiero-volpe e altre poesie* di Ted Hughes[236], *Poesie d'amore* di Gatto[237], *Le poverazze* di Marino Moretti[238], *Questo muro* di Franco Fortini[239].

Il '74 si apre ancora con un volume dell'*Almanacco*[240], Mario Tobino ripubblica *L'asso di picche*[241], il russo Evgenij Evtusenko viene tradotto per *Le betulle nane*[242], Marino Moretti pubblica il *Diario senza le date*[243]; Giorgio Bassani pubblica *Epitaffio*[244], Carrieri *Le ombre dispettose*[245], Louis MacNeice *Poesie*[246]; tornano anche Kostantinos Kavafis con *Poesie nascoste*[247] e Carlo Betocchi con *Prime e ultimissime*[248]; compare René Char con *Ritorno sopramonte e altre poesie*[249].

Nel '75 esce William Devitt Snodgrass con *L'ago del cuore e altre poesie*[250]; Raboni con *Cadenza d'inganno*[251], Diego Valeri con *Calle al Vento*[252], Bartolo

---

[227] Cfr. G. RITSOS, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1972.
[228] Cfr. R. ALBERTI, *Roma. Pericolo per viandanti*, Milano, Mondadori, 1972.
[229] Cfr. L. DE LIBERO, *Scempio e lusinga*, Milano, Mondadori, 1972.
[230] Cfr. A. PALAZZESCHI, *Via delle cento stelle*, Milano, Mondadori, 1972.
[231] Cfr. *Almanacco dello Specchio* vol. 2, a cura di M. Forti, Milano, Mondadori, 1973.
[232] Cfr. E. POUND, *Cantos scelti*, Milano, Mondadori, 1973.
[233] Cfr. E. MONTALE, *Diario del '71 e del '72*, Milano, Mondadori, 1973.
[234] Cfr. R. CROVI, *Elogio del disertore*, Milano, Mondadori, 1973.
[235] Cfr. A. ZANZOTTO, *Pasque*, Milano, Mondadori, 1973.
[236] Cfr. T. HUGHES, *Pensiero-volpe e altre poesie*, Milano, Mondadori, 1973.
[237] Cfr. A. GATTO, *Poesie d'amore*, Milano, Mondadori, 1973.
[238] Cfr. M. MORETTI, *Le poverazze*, Milano, Mondadori, 1973.
[239] Cfr. F. FORTINI, *Questo muro*, Milano, Mondadori, 1973.
[240] Cfr. *Almanacco dello specchio* vol. 3, a cura di M. Forti, Milano, Mondadori, 1974.
[241] Cfr. M. TOBINO, *L'asso di picche*, Milano, Mondadori, 1974.
[242] Cfr. E. EVTUSENKO, *Le betulle nane*, Milano, Mondadori, 1974.
[243] Cfr. M. MORETTI, *Diario senza le date*, Milano, Mondadori, 1974.
[244] Cfr. G. BASSANI, *Epitaffio*, Milano, Mondadori, 1974.
[245] Cfr. R. CARRIERI, *Le ombre dispettose*, Milano, Mondadori, 1974.
[246] Cfr. L. MACNEICE, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1974.
[247] Cfr. K. KAVAFIS, *Poesie nascoste*, Milano, Mondadori, 1974.
[248] Cfr. C. BETOCCHI, *Prime e ultimissime*, Milano, Mondadori, 1974.
[249] Cfr. R. CHAR, *Ritorno sopramonte e altre poesie*, Milano, Mondadori, 1974.
[250] Cfr. W. D. SNODGRASS, *L'ago del cuore e altre poesie*, Milano, Mondadori, 1975.
[251] Cfr. G. RABONI, *Cadenza d'inganno*, Milano, Mondadori, 1975.
[252] Cfr. D. VALERI, *Calle al vento*, Milano, Mondadori, 1975.

Cattafi con *La discesa al trono*[253], Leonardo Sinisgalli con *Mosche in bottiglia*[254]; di Montale esce il *Quaderno di traduzioni*[255]. Esce anche il quarto volume dell'*Almanacco*[256].

Del 1976 sono: l'*Almanacco*[257] numero cinque, *Amica mia nemica* di Nelo Risi[258], *Circostanze* di Libero De Libero[259], *Il disperso* di Maurizio Cucchi[260], *Lady Lazarus e altre poesie* di Sylvia Plath[261], *Poesie* di Paul Celan[262].

Del '77 il sesto volume dell'*Almanacco dello Specchio*[263], *Desinenze* di Alfonso Gatto[264], *I fantasmi di pietra* di Giorgio Vigolo[265], *Il male dei creditori* di Giovanni Giudici[266], *Marzo e le sue idi* di Bartolo Cattafi[267], il *Quaderno di quattro anni* di Montale[268], *Sinopie* di Orelli[269], *Transito con catene* di Spaziani[270], *Tutte le poesie* ancora di Montale[271].

Il '78, come ormai d'abitudine, si apre con il volume dell'*Almanacco*[272]. Vengono pubblicati Stefano D'Arrigo con *Codice Siciliano*[273] (già edito da Scheiwiller), ancora Sinisgalli con *Dimenticatoio*[274], Adriano Guerrini con *L'età di ferro*[275], Raffaele Carrieri con *Fughe provvisorie*[276], Andrea Zanzotto con *Il galateo*

---

[253] Cfr. B. CATTAFI, *La discesa al trono*, Milano, Mondadori, 1975.
[254] Cfr. L. SINISGALLI, *Mosche in bottiglia*, Milano, Mondadori, 1975.
[255] Cfr. E. MONTALE, *Quaderno di traduzioni*, Milano, Mondadori, 1975.
[256] Cfr. *Almanacco dello Specchio* vol. 4, a cura di M. Forti, Milano, Mondadori, 1975.
[257] Cfr. *Almanacco dello Specchio* vol. 5, a cura di M. Forti, Milano, Mondadori, 1976.
[258] Cfr. N. RISI, *Amica mia nemica*, Milano, Mondadori, 1976.
[259] Cfr. L. DE LIBERO, *Circostanze*, Milano, Mondadori, 1976.
[260] Cfr. M. CUCCHI, *Il disperso*, Milano, Mondadori, 1976.
[261] Cfr. S. PLATH, *Lady Lazarus e altre poesie*, Milano, Mondadori, 1976.
[262] Cfr. P. CELAN, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1976.
[263] Cfr. *Almanacco dello Specchio* vol. 6, a cura di M. Forti, Milano, Mondadori, 1977.
[264] Cfr. A. GATTO, *Desinenze*, Milano, Mondadori, 1977.
[265] Cfr. G. VIGOLO, *I fantasmi di pietra*, Milano, Mondadori, 1977.
[266] Cfr. G. GIUDICI, *Il male dei creditori*, Milano, Mondadori, 1977.
[267] Cfr. B. CATTAFI, *Marzo e le sue idi*, Milano, Mondadori, 1977.
[268] Cfr. E. MONTALE, *Quaderno di quattro anni*, Milano, Mondadori, 1977.
[269] Cfr. G. ORELLI, *Sinopie*, Milano, Mondadori, 1977.
[270] Cfr. M. L. SPAZIANI, *Transito con catene*, Milano, Mondadori, 1977.
[271] Cfr. E. MONTALE, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1977.
[272] Cfr. *Almanacco dello Specchio* vol. 7, a cura di M. Forti, Milano, Mondadori, 1978.
[273] Cfr. S. D'ARRIGO, *Codice Siciliano*, Milano, Mondadori, 1978.
[274] Cfr. L. SINISGALLI, *Dimenticatoio*, Milano, Mondadori, 1978.
[275] Cfr. A. GUERRINI, *L'età di ferro*, Milano, Mondadori, 1978.
[276] Cfr. R. CARRIERI, *Fughe provvisorie*, Milano, Mondadori, 1978.

in bosco[277], Giorgio Bassani con *In gran segreto*[278], Rocco Scotellaro con *Margherite e rosolacci*[279], Alberto Di Raco con *Metàmeri*[280], Daria Menicanti con *Poesie per un passante*[281].

Il 1979 aggiunge al catalogo *L'allodola ottobrina* di Cattafi[282], l'ottavo volume dell'*Almanacco*[283], *Fermata nel deserto* di Josif Brodskij[284], *Lezione all'aperto* di Berardinelli[285] (prima raccolta poetica dell'autore, che tuttavia non può essere considerato un esordiente per il suo lavoro letterario degli anni precedenti), *La mantide e la città* di Bandini[286], *Moses: frammenti del poema* di Bigongiari[287].

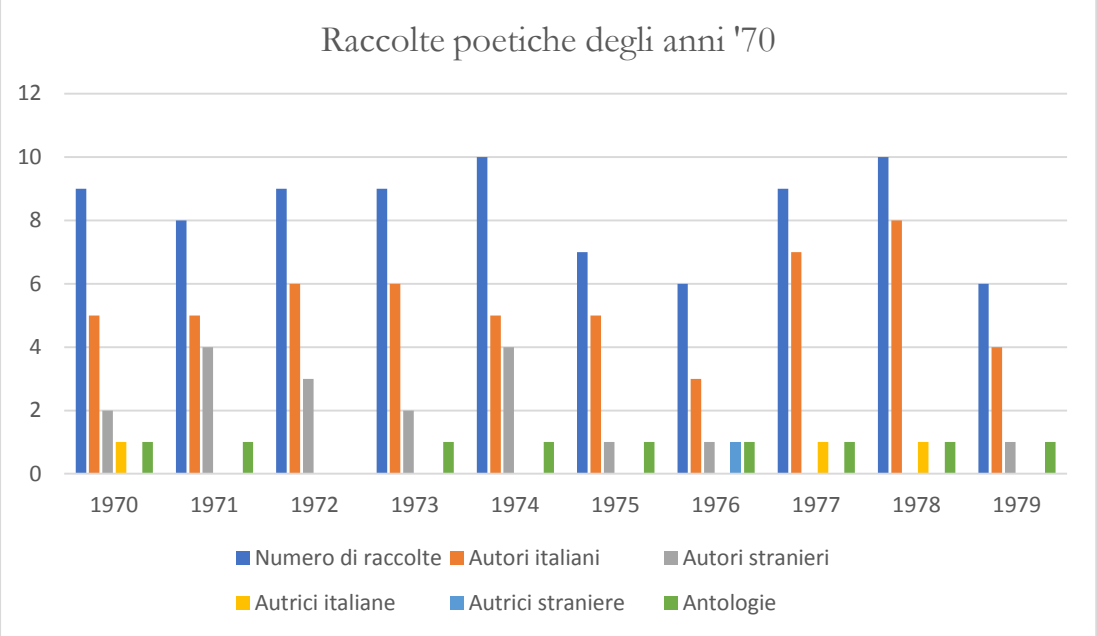


Figura 3: Nel grafico sono rappresentate tutte le pubblicazioni della collana «Lo Specchio» degli anni '70[288].

[277] Cfr. A. ZANZOTTO, *Il galateo in bosco*, Milano, Mondadori, 1978.
[278] Cfr. G. BASSANI, *In gran segreto*, Milano, Mondadori, 1978.
[279] Cfr. R. SCOTELLARO, *Margherite e rosolacci*, Milano, Mondadori, 1978.
[280] Cfr. A. DI RACO, *Metàmeri*, Milano, Mondadori, 1978.
[281] Cfr. D. MENICANTI, *Poesie per un passante*, Milano, Mondadori, 1978.
[282] Cfr. B. CATTAFI, *L'allodola ottobrina*, op. cit.
[283] Cfr. *Almanacco dello Specchio* vol. 8, a cura di M. Forti, Milano, Mondadori, 1979.
[284] Cfr. J. BRODSKIJ, *Fermata nel deserto*, Milano, Mondadori, 1979.
[285] Cfr. A. BERARDINELLI, *Lezione all'aperto*, Milano, Mondadori, 1979.
[286] Cfr. F. BANDINI, *La mantide e la città*, Milano, Mondadori, 1979.
[287] Cfr. P. BIGONGIARI, *Moses: frammenti del poema*, Milano, Mondadori, 1979.
[288] Se le antologie di poesia straniera vengono contate due volte (nella poesia straniera, appunto, e nelle antologie), gli Almanacchi, essendo misti, vengono contati solamente una volta come antologia.

Si può notare dal grafico una sostanziale omogeneità nel numero di pubblicazioni, con una depressione tra il ’75 e il ’76 e successivamente nel ’79, ma una piattezza e una monotonia di nomi ben distanti dal decennio precedente: mancano completamente gli esordienti e vengono pubblicate solamente due autrici italiane e un’autrice straniera, tutte già note. Si noti, inoltre, il disinteresse generale per la poesia internazionale soprattutto dalla seconda metà degli anni ’70. I tempi dello sperimentalismo e dei laboratori sembrano essere finiti e la nuova politica mondadoriana, che vuole assicurarsi delle buone vendite e punta su titoli e nomi “sicuri”, è perfettamente riflessa in questo grafico. In tutto in questo decennio si pubblicano 83 opere poetiche.

Il 1980 si apre ancora una volta con l’*Almanacco dello Specchio* dell’anno corrente[289]; viene pubblicato Silvio Ramat con il suo *L’inverno delle teorie*[290], Carolus L. Cergoly con *Latitudine nord: tutte le poesie mitteleuropee in lessico triestino*[291], Maurizio Cucchi con *Le meraviglie dell’acqua*[292], Luciano Erba con *Il nastro di Moebius*[293], Antonio Porta con *Passi e Passaggi*[294], ancora Betocchi con *Poesie del sabato*[295], e Carrieri con *La ricchezza del niente*[296], per finire con Elio Filippo Accrocca e il suo *Il superfluo*[297].

L’81 vede inserite sul mercato *Altri versi e poesie disperse* di Montale[298], *L’amore delle parti* di Cesare Viviani[299], *Autoritratto* di Giovanni Ramella Bagneri[300], *La caduta dell’America* di Allen Ginsberg[301], *Città senza mura e altre*

---

[289] Cfr. *Almanacco dello Specchio* vol. 9, a cura di M. Forti, Milano, Mondadori, 1980.
[290] Cfr. S. RAMAT, *Inverno delle teorie*, Milano, Mondadori, 1980.
[291] Cfr. C. L. CERGOLY, *Latitudine nord: tutte le poesie mitteleuropee in lessico triestino*, Milano, Mondadori, 1980.
[292] Cfr. M. CUCCHI, *Le meraviglie dell’acqua*, Milano, Mondadori, 1980.
[293] Cfr. L. ERBA, *Il nastro di Moebius*, Milano, Mondadori, 1980.
[294] Cfr. A. PORTA, *Passi e Passaggi*, Milano, Mondadori, 1980.
[295] Cfr. C. BETOCCHI, *Poesie del sabato*, Milano, Mondadori, 1980.
[296] Cfr. R. CARRIERI, *La ricchezza del niente*, Milano, Mondadori, 1980.
[297] Cfr. E. F. ACCROCCA, *Il superfluo*, Milano, Mondadori, 1980.
[298] Cfr. E. MONTALE, *Altri versi e poesie disperse*, Milano, Mondadori, 1981.
[299] Cfr. C. VIVIANI, *L’amore delle parti*, Milano, Mondadori, 1981.
[300] Cfr. G. RAMELLA BAGNERI, *Autoritratto*, Milano, Mondadori, 1981.
[301] Cfr. A. GINSBERG, *La caduta dell’America*, Milano, Mondadori, 1981.

poesie di Wystan Hugh Auden[302], *Geometria del disordine* ancora di Spaziani[303], *Il ristorante dei morti* di Giovanni Giudici[304]. Si noti l'assenza dell'Almanacco.

L'anno seguente Vincenzo Mantovani cura un'altra raccolta di Hemingway, *88 poesie*[305], ed esce, in ritardo, l'*Almanacco dello Specchio* dell'81[306]. Il 1982 vede, però, anche una nuova svolta grafica, che segna un forte riavvicinamento all'impostazione degli esordi, mantenendo il formato più recente. Il primo titolo di questo ritorno alle origini è *La Cifra* di Jorge Luis Borges[307], per la prima volta nel catalogo Mondadori. Seguono i titoli di Bassani con *In rima e senza*[308], Raboni con *Nel grave sogno*[309] e Scalise con *La resistenza dell'aria*[310]. Nonostante il cambiamento grafico, in poco tempo unisce il fregio della mano in copertina e l'asimmetria della bandiera a sinistra.

Nell'83 escono, oltre all'*Almanacco*[311], Cattafi e la sua *Chiromanzia d'inverno*[312], Risi con *I fabbricanti del "bello"*[313], Zanzotto con *Fosfeni*[314], Dario Bellezza con *Io*[315], Paul Celan con *Luce coatta e altre poesie postume*[316], Giovanni Testori con *Ossa mea*[317].

Antonio Porta apre il 1984 della collana «Lo Specchio» con *Invasioni*[318]. Seguono Giovanni Giudici con *Lume dei tuoi misteri*[319], Majorino con *Provvisorio*[320],

[302] Cfr. W. H. AUDEN, *Città senza mura e altre poesie*, Milano, Mondadori, 1981.
[303] Cfr. M. L. SPAZIANI, *Geometria del disordine*, Milano, Mondadori, 1981.
[304] Cfr. G. GIUDICI, *Il ristorante dei morti*, Milano, Mondadori, 1981.
[305] Cfr. E. HEMINGWAY, *88 poesie*, a cura di V. Mantovani, Milano, Mondadori, 1982.
[306] Cfr. *Almanacco dello Specchio* vol. 10, a cura di M. Forti, Milano, Mondadori, 1982.
[307] Cfr. J. L. BORGES, *La cifra*, Milano, Mondadori, 1982.
[308] Cfr. G. BASSANI, *In rima e senza*, Milano, Mondadori, 1982.
[309] Cfr. G. RABONI, *Nel grave sogno*, Milano, Mondadori, 1982.
[310] Cfr. G. SCALISE, *La resistenza dell'aria*, Milano, Mondadori, 1982.
[311] Cfr. *Almanacco dello Specchio* vol. 11, a cura di M. Forti, Milano, Mondadori, 1983.
[312] Cfr. B. CATTAFI, *Chiromanzia d'inverno*, Milano, Mondadori, 1983.
[313] Cfr. N. RISI, *I fabbricanti del "bello"*, Milano, Mondadori, 1983.
[314] Cfr. A. ZANZOTTO, *Fosfeni*, Milano, Mondadori, 1983.
[315] Cfr. D. BELLEZZA, *Io: 1975-1982*, Milano, Mondadori, 1983.
[316] Cfr. P. CELAN, *Luce coatta e altre poesie postume*, Milano, Mondadori, 1983.
[317] Cfr. G. TESTORI, *Ossa mea*, Milano, Mondadori, 1983.
[318] Cfr. A. PORTA, *Invasioni*, Milano, Mondadori, 1984.
[319] Cfr. G. GIUDICI, *Lume dei tuoi misteri*, Milano, Mondadori, 1984.
[320] Cfr. G. MAJORINO, *Provvisorio*, Milano, Mondadori, 1984.

Betocchi con *Tutte le poesie*[321], per finire con Octavio Paz e la sua *Vento cardinale e altre poesie*[322]. Nessun Almanacco.

Nell'85 escono per la collana di poesia solamente tre titoli: Sylvia Plath, *Le muse inquietanti e altre poesie*[323]; l'esordiente (il primo dopo più di dieci anni) Milo De Angelis con *Terra del viso*[324]; Alberto Bevilacqua con *Vita Mia*[325].

L'86 vede un nuovo *Almanacco*[326], *Col dito in terra* di Bigongiari[327], Jorge Luis Borges con *I congiurati*[328], ancora Zanzotto con *Idioma*[329], Cesare Viviani con *Merisi*[330], Spaziani con *La stella del libero arbitrio*[331], *Tutte le poesie* di Sereni[332], a tre anni dalla sua scomparsa.

Pochi titoli per l'87: *Nature e venature* di Magrelli[333] (autore con una sola altra pubblicazione alle spalle), un'interessante antologia di poesia araba, *Poeti arabi di Sicilia: nella versione di poeti italiani contemporanei*[334], ancora Nelo Risi con *Le risonanze*[335], e Dario Bellezza con *Serpenta*[336].

L'88 escono *Il corpo desiderato* di Bevilacqua[337], *Dopo la Russia e altre poesie* di Marina Cvetaeva[338], Zanzotto con *Filò: per il Casanova di Fellini*[339], Porta con *Il giardiniere contro il becchino*[340], Raboni con *A tanto caro sangue*[341].

---

[321] Cfr. C. BETOCCHI, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1984.
[322] Cfr. O. PAZ, *Vento cardinale e altre poesie*, Milano, Mondadori, 1984.
[323] Cfr. S. PLATH, *Le muse inquietanti e altre poesie*, Milano, Mondadori, 1985.
[324] Cfr. M. DE ANGELIS, *Terra del viso*, Milano, Mondadori, 1985.
[325] Cfr. A. BEVILACQUA, *Vita mia*, Milano, Mondadori, 1985.
[326] Cfr. *Almanacco dello Specchio* vol. 12, a cura di M. Forti, Milano, Mondadori, 1986.
[327] Cfr. P. BIGONGIARI, *Col dito in terra*, Milano, Mondadori, 1986.
[328] Cfr. J. L. BORGES, *I congiurati*, Milano, Mondadori, 1986.
[329] Cfr. A. ZANZOTTO, *Idioma*, Milano, Mondadori, 1986.
[330] Cfr. C. VIVIANI, *Merisi*, Milano, Mondadori, 1986.
[331] Cfr. M. L. SPAZIANI, *La stella del libero arbitrio*, Milano, Mondadori, 1986.
[332] Cfr. V. SERENI, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1986.
[333] Cfr. V. MAGRELLI, *Nature e venature*, Milano, Mondadori, 1987.
[334] Cfr. *Poeti arabi di Sicilia: nella versione di poeti italiani contemporanei*, a cura di F. M. Corrao, Milano, Mondadori, 1987.
[335] Cfr. N. RISI, *Le risonanze*, Milano, Mondadori, 1987.
[336] Cfr. D. BELLEZZA, *Serpenta*, Milano, Mondadori, 1987.
[337] Cfr. A. BEVILACQUA, *Il corpo desiderato*, Milano, Mondadori, 1988.
[338] Cfr. M. CVETAEVA, *Dopo la Russia e altre poesie*, Milano, Mondadori, 1988.
[339] Cfr. A. ZANZOTTO, *Filò: il Casanova per Fellini*, Milano, Mondadori, 1988.
[340] Cfr. A. PORTA, *Il giardiniere contro il becchino*, Milano, Mondadori, 1988.
[341] Cfr. G. RABONI, *A tanto caro sangue*, Milano, Mondadori, 1988.

L'89 vede una nuova uscita dell'*Almanacco dello Specchio*[342]. Seguono *Il delfino e altre poesie* di Lowell[343], *Distante un padre* di De Angelis[344], *Elegie e proverbi* di Edoardo Albinati[345] (alla sua primissima raccolta poetica), *Nel delta del poema* di Bigongiari[346], ancora una raccolta di Ungaretti[347], *Poesie e prose liriche*, e *Spiracoli* di Giorgio Orelli[348].

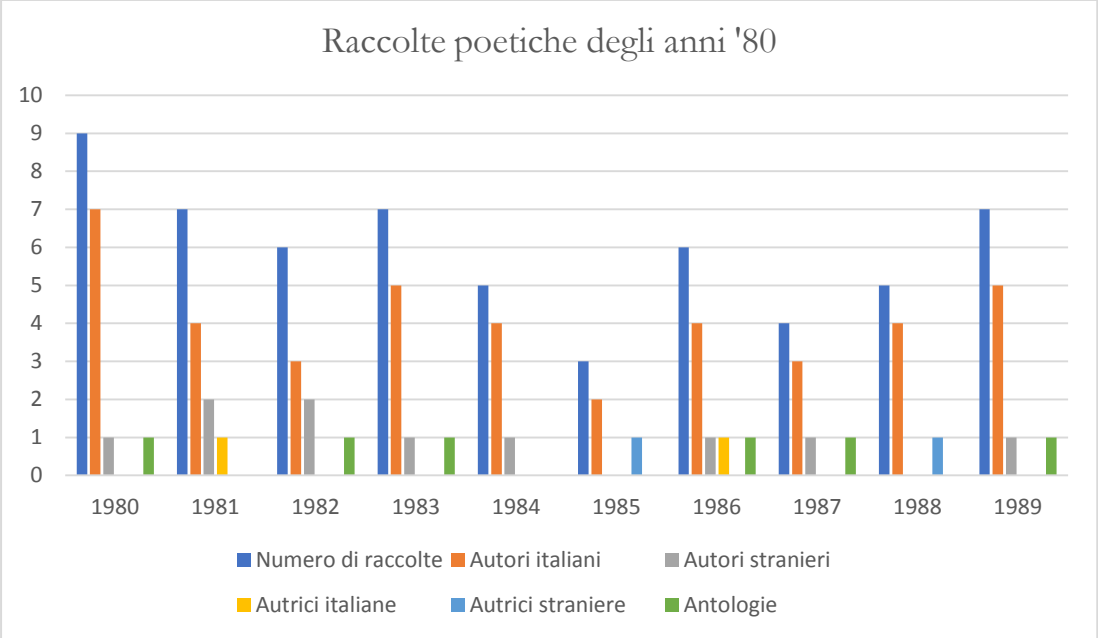


Figura 4: Nel grafico sono rappresentate tutte le pubblicazioni della collana «Lo Specchio» degli anni '80.

Si noti dal grafico come il numero delle raccolte pubblicate decresca gradualmente, con il picco peggiore nell'85. Ancora si conferma la tendenza a non pubblicare molta poesia straniera né tantomeno quella femminile. Va notato, però, che almeno si scommette su un esordiente come non si faceva da molti anni, esordiente che viene ripubblicato più volte nell'arco dello stesso decennio. Anche se

[342] Cfr. *Almanacco dello Specchio* vol. 14, a cura di M. Forti, Milano, Mondadori, 1989.
[343] Cfr. R. LOWELL, *Il delfino e altre poesie*, Milano, Mondadori, 1989.
[344] Cfr. M. DE ANGELIS, *Distante un padre*, Milano, Mondadori, 1989.
[345] Cfr. E. ALBINATI, *Elegie e proverbi*, Milano, Mondadori, 1989.
[346] Cfr. P. BIGONGIARI, *Nel delta del poema*, Milano, Mondadori, 1989.
[347] Cfr. G. UNGARETTI, *Poesie e prose liriche*, Milano, Mondadori, 1989.
[348] Cfr. G. ORELLI, *Spiracoli*, Milano, Mondadori, 1989.

c'è un minimo ricambio di nomi all'interno del catalogo, sono quasi tutti nomi già noti grazie ad altre case editrici. Insomma, con Forti «Lo Specchio» diventa punto d'arrivo per autori già affermati. In questo decennio si pubblicano un totale di 59 raccolte tra Almanacchi, sillogi e antologie.

Nel frattempo, il mondo è cambiato. Mondadori ha già provato a investire nella televisione e, fallendo, ha dovuto vendere alla Fininvest. Il colpo è talmente duro che per la prima volta la società si apre a finanziatori provenienti dal mondo dell'industria. A Giorgio Mondadori è seguito Giuseppe Luraghi, e a lui Mario Formenton, entrato per rilanciare l'azienda dopo il disastro televisivo. Formenton muore nell'87. Gli succede Sergio Polillo. La Fininvest, intanto, pian piano, compra tutta l'azienda[349].

Con Forti finisce anche l'era delle grandi personalità alla guida delle collane. Anche l'ultimo legame col passato viene reciso, per lasciare il posto a un nuovo mondo, forse meno magico.

Gli ultimi trent'anni della collana «Lo Specchio»

Gli anni '90 si aprono con un'altra raccolta di Giudici, *Fortezza*[350]. Seguono *Gita meridiana* di Mussapi[351], *Poesie* di Cattafi[352], *Preghiera del nome* di Viviani[353], *Gli sguardi i fatti e senhal* di Zanzotto[354].

L'anno seguente si apre con il *Diario postumo* di Montale[355]. La collana viene divisa in due sottocollane: «Nuovo specchio», per gli autori contemporanei, e «I classici dello specchio» per quelli storici. All'interno della prima viene pubblicata la raccolta di Patrizia Valduga *Donna di dolore*[356], che è seguita da *Gibilterra* di

---

[349] Cfr. il sito *Lombardia e Beni Culturali.it*: http://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/soggetti-produttori/ente/MIDB00135B/ (ultimo accesso: 2 aprile 2021).
[350] Cfr. G. GIUDICI, *Fortezza*, Milano, Mondadori, 1990.
[351] Cfr. R. MUSSAPI, *Gira meridiana*, Milano, Mondadori, 1990.
[352] Cfr. B. CATTAFI, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1990.
[353] Cfr. C. VIVIANI, *Preghiera del nome*, Milano, Mondadori, 1990.
[354] Cfr. A. ZANZOTTO, *Gli sguardi i fatti e senhal*, Milano, Mondadori, 1990.
[355] Cfr. E. MONTALE, *Diario postumo*, op. cit.
[356] Cfr. P. VALDUGA, *Donna di dolore*, Milano, Mondadori, 1991.

Zeichen[357], *Mutazioni* di Risi[358] e *I violini del diluvio* di Toti Scialoja[359]. S'inaugura quest'anno la versione in brossura monocroma. Il formato scelto (13x21,5 cm) esalta la verticalità; il nome dell'autore rimane l'elemento più importante grazie allo scavo in un tassello di colore; l'impostazione del lettering torna ad essere epigrafica-centrale.

Nel '92 il «Nuovo specchio» pubblica: *Dialogo del poeta e del messaggero* di Giuseppe Conte[360]; *Esercizi di tiptologia* di Magrelli[361]; *Non c'è pizze di munne* di Albino Pierro[362].

Torna nel '93 l'*Almanacco dello Specchio*[363] (ancora inserito nella collana «Lo Specchio»); le altre pubblicazioni riguardano tutte il «Nuovo specchio» e sono *Atti di una ricerca* di Tamburini[364], *Misure del tempo* di Gemma Bracco[365], *Ogni terzo pensiero* di Raboni[366], *L'opera lasciata sola* di Viviani[367], *Poesia della fonte* di Cucchi[368] e *Zapping* di Luca Canali[369].

Nel '94 viene pubblicato *L'alta febbre del fare* di Pietro Ingrao[370]; segue *L'avversario* di Dario Bellezza[371], assieme a *Medicina carnale* di Jolanda Insana[372], *Il mondo in una mano* di Nelo Risi[373], *L'Olimpiade del '40* di Mario Santagostini[374].

Il '95 ha più titoli nel catalogo della collana: *Ad nòta: versi in dialetto romagnolo* di Raffaello Baldini[375]; *El sol* di Franco Scataglini[376]; *Tetrallegro* di

[357] Cfr. V. ZEICHEN, *Gibilterra*, Milano, Mondadori, 1991.
[358] Cfr. N. RISI, *Mutazioni*, Milano, Mondadori, 1991.
[359] Cfr. T. SCIALOJA, *I violini del diluvio*, Milano, Mondadori, 1991.
[360] Cfr. G. CONTE, *Dialogo del poeta e del messaggero*, Milano, Mondadori, 1992.
[361] Cfr. V. MAGRELLI, *Esercizi di tiptologia*, Milano, Mondadori, 1992.
[362] Cfr. A. PIERRO, *Nun c'è pizze di munne*, Milano, Mondadori, 1992.
[363] Cfr. *Almanacco dello Specchio* vol. 14, a cura di M. Forti, Milano, Mondadori, 1993.
[364] Cfr. P. TAMBURINI, *Atti di una ricerca*, Milano, Mondadori, 1993.
[365] Cfr. G. BRACCO, *Misure del tempo*, Milano, Mondadori, 1993.
[366] Cfr. G. RABONI, *Ogni terzo pensiero*, Milano, Mondadori, 1993.
[367] Cfr. C. VIVIANI, *L'opera lasciata sola*, Milano, Mondadori, 1993.
[368] Cfr. M. CUCCHI, *Poesia della fonte*, Milano, Mondadori, 1993.
[369] Cfr. L. CANALI, *Zapping*, Milano, Mondadori, 1993.
[370] Cfr. P. INGRAO, *L'alta febbre del fare*, Milano, Mondadori, 1994.
[371] Cfr. D. BELLEZZA, *L'avversario*, Milano, Mondadori, 1994.
[372] Cfr. J. INSANA, *Medicina carnale*, Milano, Mondadori, 1994.
[373] Cfr. N. RISI, *Il mondo in una mano*, Milano, Mondadori, 1994.
[374] Cfr. M. SANTAGOSTINI, *L'Olimpiade del '40*, Milano, Mondadori, 1994.
[375] Cfr. R. BALDINI, *Ad nòta: versi in dialetto romagnolo*, Milano, Mondadori, 1995.
[376] Cfr. F. SCATAGLINI, *El sol*, Milano, Mondadori, 1995.

Majorino[377] e *La viandanza* di Biancamaria Frabotta[378]. *Quaderni di Voronez* di Osip Mandel'štam[379] è inserito nei «Classici dello Specchio» assieme a *Il cimitero marino* di Paul Valèry[380] e a *Station Island* di Seamus Heaney[381].

Il '96 è un altro anno abbastanza pieno: si apre con il *Diario Postumo* di Montale[382], inserito nei «Classici» assieme a una ripubblicazione di *Il galateo in bosco* di Zanzotto[383]. Nel «Nuovo specchio», invece, *I fasti dell'ortica* di Spaziani[384], *Oratorio dei ladri* di Emilio Isgrò[385], *Proclama sul fascino* di Dario Bellezza[386], *Il profitto domestico* di Antonio Riccardi[387] (unico esordiente dopo De Angelis), *Una quieta polvere* di Vivian Lamarque[388].

Il '97 vede sul mercato *A una casa non sua* di Giudici[389], *Canti d'Oriente e d'Occidente* di Conte[390], *Una comunità degli animi* di Viviani[391], *Metafisica tascabile* di Valentino Zeichen[392], ancora Mussapi con *La polvere e il fuoco*[393], *Veder cose* di Seamus Heaney[394], tutti inseriti nel «Nuovo specchio».

Nel '98 c'è una nuova denominazione della collana, ovvero «Lo Specchio, nuova serie». La apre Umberto Bellintani con *La grande pianura*[395]; c'è ancora Seamus Heaney con *North*[396], e Nicola Vitale (che era stato inserito in un'antologia sette anni prima[397] assieme a molti dei suoi colleghi famosi alla fine del secolo, ma

---

[377] Cfr. G. MAJORINO, *Tetrallegro*, Milano, Mondadori, 1995.
[378] Cfr. B. FRABOTTA, *La viandanza*, Milano, Mondadori, 1995.
[379] Cfr. O. MANDEL'ŠTAM, *Quaderni di Voronez*, Milano, Mondadori, 1995.
[380] Cfr. P. VALÉRY, *Il cimitero marino*, Milano, Mondadori, 1995.
[381] Cfr. S. HEANEY, *Station Island*, Milano, Mondadori, 1995.
[382] Cfr. E. MONTALE, *Diario postumo*, op. cit.
[383] Cfr. A. ZANZOTTO, *Il galateo in bosco*, op. cit.
[384] Cfr. M. L. SPAZIANI, *I fasti dell'ortica*, Milano, Mondadori, 1996.
[385] Cfr. E. ISGRÒ, *Oratorio dei ladri*, Milano, Mondadori, 1996.
[386] Cfr. D. BELLEZZA, *Proclama di fascino*, Milano, Mondadori, 1996.
[387] Cfr. A. RICCARDI, *Il profitto domestico*, Milano, Mondadori, 1996.
[388] Cfr. V. LAMARQUE, *Una quieta polvere*, Milano, Mondadori, 1996.
[389] Cfr. G. GIUDICI, *A una casa non sua*, Milano, Mondadori, 1997.
[390] Cfr. G. CONTE, *Canti d'Oriente e d'Occidente*, Milano, Mondadori, 1997.
[391] Cfr. C. VIVIANI, *Una comunità degli animi*, Milano, Mondadori, 1997.
[392] Cfr. V. ZEICHEN, *Metafisica tascabile*, Milano, Mondadori, 1997.
[393] Cfr. R. MUSSAPI, *La polvere e il fuoco*, Milano, Mondadori, 1997.
[394] Cfr. S. HEANEY, *Veder cose*, Milano, Mondadori, 1997.
[395] Cfr. U. BELLINTANI, *La grande pianura*, Milano, Mondadori, 1998.
[396] Cfr. S. HEANEY, *North*, Milano, Mondadori, 1998.
[397] Cfr. *Primo quaderno Italiano*, Milano, Guerini e Associati, 1991.

mai aveva pubblicato una raccolta da solo) con *Progresso nelle nostre voci*[398], assieme a *Teatro naturale* di Giampiero Neri[399]. Nel «Nuovo specchio», invece, viene inserita la raccolta *Quare tristis* di Raboni[400]. È l'ultima volta che nella collana si trova questa distinzione tra sottosezioni.

Il secolo si chiude con *Biografia sommaria* di Milo De Angelis[401], *Lettere di compleanno* di Ted Hughes[402], *Scritture vegetali* di Pier Luigi Bacchini[403] e *L'ultimo viaggio di Glenn* di Cucchi[404]. Tutti fanno parte dello «Specchio nuova serie».

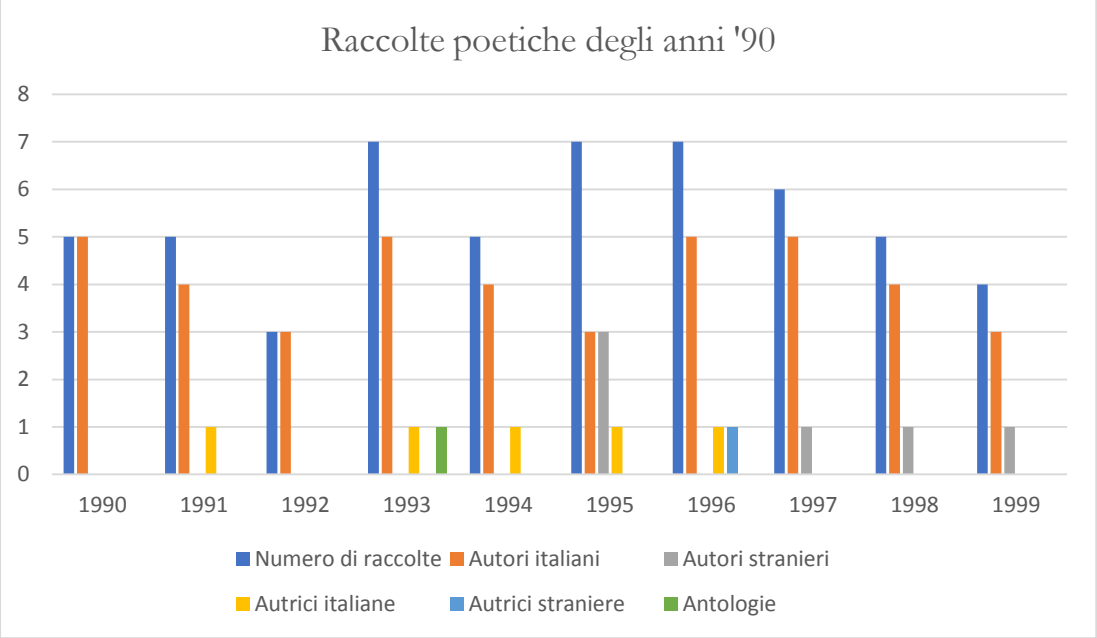


Figura 5: Nel grafico sono rappresentate tutte le pubblicazioni della collana «Lo Specchio» degli anni '90.

Si torna, dunque, a un numero complessivo di poco superiore alle 50 unità e la presenza di una sola antologia che corrisponde all'*Almanacco*. C'è una maggior presenza di donne tra gli autori, e un minimo di interesse in più per la poesia straniera

[398] Cfr. N. VITALE, *Progresso nelle nostre voci*, Milano, Mondadori, 1998.
[399] Cfr. G. NERI, *Teatro naturale*, Milano, Mondadori, 1998.
[400] Cfr. G. RABONI, *Quare tristis*, Milano, Mondadori, 1998.
[401] Cfr. M. DE ANGELIS, *Biografia sommaria*, Milano, Mondadori, 1998.
[402] Cfr. T. HUGHES, *Lettere di compleanno*, Milano, Mondadori, 1999.
[403] Cfr. P. L. BACCHINI, *Scritture vegetali*, Milano, Mondadori, 1999.
[404] Cfr. M. CUCCHI, *L'ultimo viaggio di Glenn*, Milano, Mondadori, 1999.

(sebbene i nomi si ripetano a oltranza). Siamo lontani, ormai, dagli anni in cui investire sulla poesia dava prestigio al nome di una casa editrice. Anzi, più si avanza nel tempo più sembra che quasi ci si vergogni a fare dello sperimentalismo. Una lieve ricrescita dei titoli si ha dal ’93 in poi (anche in virtù delle nuove avanguardie), ma i 78 titoli che Sereni è riuscito a lanciare in meno di un decennio sembrano un lontano miraggio.

Del nuovo millennio si hanno notizie certe fino al 2006[405], poi la scarsa reperibilità di fonti e di date rende impossibile un’analisi dettagliata come quella fatta finora. Di tutti i nomi ritrovati fra le varie pubblicazioni, almeno fino ad oggi, la stragrande maggioranza, pure nel caso in cui sia novità in casa Mondadori, ha alle spalle una ben consolidata carriera letteraria che assicura delle vendite. Lo stesso discorso non vale, però, per alcuni giovanissimi inseriti all’interno dell’*Almanacco dello Specchio*[406] del 2005, tornato sulla scena dopo più di dieci anni con un comitato di lettura d’eccezione formato da nomi legati alla casa editrice (Giuseppe Conte, Milo De Angelis, Marco Forti, Biancamaria Frabotta, Stefano Giovanardi, Valerio Magrelli, Cesare Viviani): Alberto Pellegatta, Carlo Carrabba e Andrea Ponso sono praticamente nuovi per la scena editoriale italiana.

Continua, nonostante i grandi passi avanti che il mondo ha fatto in merito, l’imbarazzante assenza di molta poesia femminile, ma il fenomeno può essere inscritto anche nella decrescita generale delle raccolte all’interno della collana «Lo Specchio» (nel frattempo assorbita dagli «Oscar» assieme a molte altre).

Si segnalano anche ben tre nuovi restyling in meno di vent’anni: quello del 2001, con immagine dal vivo, immagine iconografica aperta e variegata, autore e titolo in fascia bianca ad altezza fissa in testa alla copertina e formato 12,9x18 cm in brossura; quello del 2011, che torna all’impostazione con bandiera a sinistra e a un formato leggermente più grande (13,5x21 cm), con copertina impreziosita da alcune

---

[405] Tutte le notizie sul catalogo storico sono state reperite sul sito Catalogo storico Arnoldo Mondadori Editore: http://catalogostorico.fondazionemondadori.it/opac.php?BMW_Opac_Session=743508019faa19f182944be56dae30ca (ultima consultazione: 22 marzo 2021).

[406] Cfr. *Nuovissima poesia italiana: Almanacco dello Specchio*, a cura di M. Forti, Milano, Mondadori, 2005.

plaquettes nel caso di esordienti (è quello che segna, infatti, le prime uscite di Carabba, *Canti dell'abbandono*[407], Pellegatta, *L'ombra della salute*[408], e Ponso, *I ferri del mestiere*[409]); quello del 2017, ispirato alle opere di Pablo Palazuelo, pittore spagnolo la cui cifra stilistica è l'astrattismo, ispirato soprattutto alla natura, ma comunque minimalista[410].

È anche da sottolineare, però, che, se prima «Lo Specchio» era un punto d'arrivo, oggi sono molti gli autori che ci passano distrattamente, prima di approdare ad altre case editrici, magari più piccole, ma che possono dedicare loro maggiore attenzione.

Hanno fatto scalpore, nel 2015, la paventata chiusura della collana e il licenziamento di Antonio Riccardi, diventato ormai direttore letterario all'interno della casa milanese. Nonostante ciò, molti esponenti del giornalismo notano che la collana non ha più il prestigio di un tempo, e forse a chiuderla si farebbe più bene che male[411].

Ilaria Alleva

[407] Cfr. C. CARABBA, *Canti dell'abbandono*, Milano, Mondadori, 2011.
[408] Cfr. A. PELLEGATTA, *L'ombra della salute*, Milano, Mondadori, 2011.
[409] Cfr. A. PONSO, *I ferri del mestiere*, Milano, Mondadori, 2011.
[410] Cfr. il sito *Oscarmondadori.it*: https://www.oscarmondadori.it/collana/specchio/ (ultima consultazione: 22 marzo 2021).
[411] Cfr., ad esempio, il sito *Il Foglio.it*: https://www.ilfoglio.it/cultura/2015/07/15/news/avviso-al-fatto-se-la-collana-di-poesie-mondadori-chiude-e-perche-non-ci-sono-piu-poeti-pubblicabili-85746/ (ultima consultazione: 22 marzo 2021).

La lingua di Camilleri dai romanzi Sellerio alla fiction Rai: analisi della **Forma dell'acqua** *e del* **Ladro di merendine**

In questo contributo[1] si presenta una comparazione di due romanzi Sellerio appartenenti al ciclo camilleriano del Commissario Montalbano con la loro resa audiovisiva. Suo obiettivo precipuo è, dunque, quello di dimostrare quanto l'idioma utilizzato da Camilleri, scrittore nei suoi romanzi e sceneggiatore negli episodi della serie televisiva, funga da collante e filo conduttore non solo del susseguirsi delle vicende raccontate ma anche della loro trasposizione filmica.

Com'è noto, la serie televisiva tratta dai romanzi di Andrea Camilleri ha ottenuto un successo ineguagliabile, non solo perché il plauso del pubblico è stato conquistato sin dal debutto, ma anche per la provenienza da regioni differenti degli spettatori. Tale inaspettata fortuna è dovuta anche alla collaborazione della regia e degli sceneggiatori, i quali hanno reso accessibile un testo in siciliano, permettendo a un numero incommensurabile di spettatori di godere del prodotto audiovisivo offerto loro, ma, al contempo, rispettando comunque la volontà dell'autore.

Nello specifico, l'analisi proposta riguarda due romanzi, *La forma dell'acqua* e *Il ladro di merendine*: in essa si focalizza l'attenzione su termini, verbi, aggettivi e particolarità dialettali che sono stati perduti o sono rimasti invariati nel passaggio dai volumi agli audiovisivi. Sono state evidenziate anche le minime differenze della trama che, sebbene sia stata generalmente lasciata invariata, ha subito dei lievi adattamenti al fine di risultare facilmente comprensibile anche per chi non ha mai letto i romanzi dell'autore.

Il fulcro del contributo è rappresentato, dunque, dall'analisi linguistica dei due romanzi e delle loro trasposizioni: vi sono proposti confronti diretti circa l'impiego di

[1] Si presenta un estratto della tesi di Laurea Magistrale in "Editoria e scrittura" dal titolo *Andrea Camilleri: la trasposizione dai romanzi Sellerio alla fiction Rai*, discussa nella sessione invernale dell'Anno Accademico 2019-2020 presso Sapienza Università di Roma: relatrice la Prof.ssa Maria Panetta e correlatore il Prof. Ugo Vignuzzi.

vocaboli appartenenti al dialetto siciliano o al linguaggio camilleriano. Nella relazione tra romanzi e film, la lingua risulta essere, infatti, il tratto più identificativo e distintivo dell'autore: Camilleri, come autore nella stesura dei suoi romanzi e sceneggiatore nella trasposizione degli stessi, ha lavorato preservando la particolarità del proprio linguaggio, semplificandolo ma non modificandolo, come ha dichiarato in numerose interviste. Infatti, sebbene nella trasposizione, dal punto di vista contenutistico, vengano variate o invertite alcune scene del romanzo, ciò che resta immutato, quantomeno nella maggior parte dei casi, è la lingua. Il lavoro più impegnativo, dunque, è stato quello di semplificazione di un codice linguistico non accessibile alla totalità del pubblico, ma sono state preservate le basi sulle quali esso è fondato.

Come numerosi studiosi hanno messo in luce, il linguaggio dell'autore è un ibrido ben riuscito tra italiano standard, neostandard, dialetto siciliano e particolari neologismi di cui Camilleri si serve allo scopo di rendere limpida la percezione, da parte dei fruitori, dei vari toni e delle emozioni rappresentate. Questo particolare impasto linguistico è stato trasposto anche nella resa televisiva, importando quelle caratteristiche che hanno contraddistinto la figura del Commissario e dei suoi collaboratori e li hanno resi ben riconoscibili e inconfondibili.

Lo stesso Camilleri si è occupato della parte dialogica delle trasposizioni: le scelte linguistiche non sono state statiche perché, come l'autore con i suoi romanzi, così il regista con la serie ha deciso di inserire gradualmente, e sempre più frequentemente, dei dialettismi che risultano tipici e identificativi. Non è stata, dunque, abbandonata l'impostazione stilistica e linguistica, ma è stata resa appetibile e decifrabile, a volte eliminando ma più spesso introducendo parti del discorso, particolarità e curiosità della tradizione siciliana più note al pubblico televisivo.

Questo lavoro di adattamento è stato, in realtà, svolto nel tempo anche nei romanzi di Camilleri, fino all'ultimo, pubblicato nel 2019, il primo edito *post mortem*, *Riccardino*, per il quale Sellerio ha lasciato al lettore la possibilità di confrontare il codice linguistico mutato dalla stesura del 2005 a quella del 2016, in un

processo di personalizzazione più che di semplificazione. Camilleri, difatti, ha abituato ed educato il lettore, rendendolo sempre più "siciliano" e, consapevole di questa sua crescita, ha modificato il linguaggio del romanzo scritto nel 2005, privo di un marcato accento regionale. Il lavoro linguistico dell'autore ha dato rilievo ai dettagli, al minimo particolare, trasformando la sua scrittura al fine di delineare una nuova lingua, caratteristica solo dei protagonisti delle sue storie. Il successo della trasposizione, dunque, è stato dato da lingua, personaggi e ambientazioni, ma probabilmente, qualora si volesse fare un tentativo di cambiamento sostituendo attori e luoghi, il risultato sarebbe comunque un'opera di forte impronta camilleriana, perché alla base permane il suo originale e inconfondibile linguaggio.

Camilleri, dunque, amato da più di un miliardo di spettatori, con oltre cento romanzi e più di trentunomila copie vendute e tradotte in centoventi lingue, ha creato dal nulla il proprio modo di esprimersi, di raccontare storie e descrivere paesaggi, dando vita a un'opera culturale e linguistica prima che letteraria.

La forma dell'acqua*: la trama del romanzo*

Lume d'alba non filtrava nel cortiglio della "Splendor", la società che aveva in appalto la nettezza urbana di Vigàta, una nuvolaglia bassa e densa cummigliava completamente il cielo come se fosse stato tirato un telone grigio da cornicione a cornicione, foglia non si cataminava, il vento di scirocco tardava ad arrisbigliarsi dal suo sonno piombigno, già si faticava a scangiare parole[2].

Il racconto inizia con la presentazione della società Splendor: il caposquadra comunica l'assenza di due operatori, Peppe e Caluzzo, sostituiti da Pino Catalano e Saro Montaperto, due geometri prima disoccupati e impegnati allora a lavorare come operatori ecologici alla mànnara, una discarica abusiva. Camilleri regala una

[2] A. CAMILLERI, *La forma dell'acqua*, Palermo, Sellerio, 1994, p. 9.

descrizione accurata di questo luogo nel quale Gegè Gullotta, amico storico del commissario, organizza incontri con travestiti e prostitute.

Una mattina Saro e Pino si dirigono verso la mannara. Saro si ferma per controllare la salute del figlio malato e, poco dopo, prosegue il cammino verso la discarica. Arrivati sul luogo di lavoro, Saro scorge dei brillanti tra l'immondizia per terra: prende la collana e la mette in tasca. Poco dopo, tra una chiacchiera e l'altra, Pino si accorge della presenza di un cadavere in una grossa BMW verde e avvisa l'amico. Sporgendosi, scoprono l'identità del defunto: l'ingegnere Silvio Luparello, importante uomo politico della zona. Decidono di avvertire l'avvocato Rizzo, un suo collega di partito, il quale li liquida in poco tempo. Si avviano, quindi, verso il commissariato per comunicare la morte alle forze dell'ordine. Entra in scena Montalbano.

> Di andare dai carabinieri manco gli era passato per l'anticamera del cervello, li comandava un tenente milanese. Il commissario invece era di Catania, di nome faceva Salvo Montalbano, e quando voleva capire una cosa, la capiva[3].

Salvo viene svegliato da una chiamata dal commissariato e, prima di uscire di casa, chiama Livia, la sua donna. Arrivato in ufficio, convoca i propri agenti e si avvia sul luogo del delitto, dove c'è già il Dott. Pasquano che svolge le indagini per identificare la vittima e la causa della morte. Il medico legale comunica a Salvo che la morte è avvenuta per un attacco di cuore, al quale l'ingegnere Luparello era stato in precedenza operato. La scena si sposta nuovamente in questura: Pino e Saro stanno lasciando la loro dichiarazione, omettendo di aver riconosciuto dapprima l'ingegnere e di aver anche avvertito subito l'avvocato Rizzo.

Il terzo capitolo si apre con la discussione tra Saro e la moglie Tana: la collana ritrovata da Saro vale una ventina di milioni e la decisione da prendere sul da farsi sembra davvero difficile. Camilleri sposta, poi, l'attenzione sulla figura di Pino: dopo

[3] Ivi, p. 18.

una descrizione accurata della sua personalità, riferisce al lettore che Pino e Saro passano la notte insonne, senza razionalizzare cosa è realmente accaduto. La scena torna di nuovo al commissariato: Salvo, dopo aver ricevuto i ringraziamenti del questore, del vescovo e del ministro per aver respinto i giornalisti, si reca con l'ispettrice Anna Ferrara alla mànnara. Il Dott. Pasquano comunica l'esito dell'autopsia: si tratta – appunto – di un attacco di cuore. Non ci sono dubbi e il giudice Lo Bianco vuole chiudere il caso. Montalbano, sospettoso, chiede ancora del tempo e decide di incontrare Gegè. Il suo amico d'infanzia gli comunica che al volante della BMW c'era la donna e che, non appena il rapporto tra i due era terminato, una macchina è subito corsa a prenderla, come se fosse un nuovo cliente. Nella stessa sera Montalbano rivede Anna, la quale gli riferisce che un uomo ha intimato a gioiellieri e ricettatori di avvisarlo nel caso in cui qualcuno avesse voluto impegnare una collana persa alla mànnara nella notte della morte di Luparello. Salvo decide, quindi, di interrogare una delle donne presenti alla mànnara, una tunisina di nome Fatma, per avere notizie riguardo alla fatidica collana e, non avendo nessuna novità, decide di parlare anche con i due netturbini che lavoravano quella sera. Attende Pino a casa e intravede la trascrizione del dialogo avuto tra Pino e Luparello che lo aveva lasciato particolarmente perplesso: lo prende, lo nasconde nella tasca e con una scusa lascia l'abitazione. Giunge a casa dell'altro e, mentre sbircia tra delle carte vecchie, entra Saro.

Montalbano riesce a scoprire che la collana è stata ritrovata da Saro, il quale l'ha nascosta accuratamente e pensa di impegnarla per riuscire a pagare le cure del figlio malato. Si fa consegnare la collana con una ricevuta, passandola a Jacomuzzi per le verifiche di rito, in modo da far sapere alla persona che la sta cercando che è in suo possesso:

Non c'è niente di sbagliato. Tu la collana me l'hai portata in ufficio il giorno stesso in cui l'hai trovata. Ce l'avevi in tasca quando sei venuto al commissariato per dirmi che avevate trovato Luparello morto, ma me l'hai data dopo perché non volevi farti vedere dal tuo compagno di lavoro. Chiaro?[4].

[4] Ivi, p. 76.

Il settimo capitolo si apre con la visita di Pino al commissariato: arriva l'occasione perfetta per Salvo di avere delle spiegazioni circa il dialogo scritto sul foglio di carta ritrovato nella sua abitazione. Il commissario sembra, dunque, non essere il solo a nutrire sospetti circa la morte di Luparello: anche Pino crede ci sia qualcosa di strano nella telefonata con Rizzo, reputando anomalo il comportamento dell'avvocato che, dopo aver saputo della morte di un suo amico, non fa domande, non ha reazioni. L'incontro con Jacomuzzi e la sparatoria del maestro Contino chiudono il settimo capitolo.

Da Televigàta Montalbano apprende che è stato eletto capo del partito di Luparello il professor Cardamone e, in secondo piano, appare l'avvocato Rizzo, orgoglioso di questa scelta. Il Commissario convoca ufficiosamente l'amico Nicolò Zito, giornalista di Retelibera e, dopo che ha sentito anche una sfuriata di gelosia di Livia, squilla il telefono: Pietro Rizzo rivuole la collana che ha trovato Salvo e, quando i due si incontrano, gli comunica che la stessa appartiene in realtà alla moglie del nuovo segretario politico, Giacomo Cardamone. Inizia, così, il teatrino di Montalbano: com'è possibile che il nuovo segretario politico si trovasse nello stesso luogo del vecchio segretario politico, nella medesima notte? Decide di credere alle parole dell'avvocato Rizzo e gli propone di poter riavere la collana in cambio di un assegno da dieci milioni come percentuale dovuta a chi ritrova oggetti preziosi.

Dopo aver ricevuto un fax da Nicolò Zito circa la famiglia Cardamone, Montalbano decide di chiamare Ingrid, la moglie di Giacomo, al fine di porle alcune domande. Accordato l'incontro per la sera, giunge dalla moglie di Luparello e apprende l'esistenza di una casetta, della quale la moglie non vuol parlare nonostante sia lei stessa a consigliargli di farci un salto. Allo stesso tempo Montalbano organizza un incontro con la seconda moglie di Cardamone, Ingrid Sjostrom. La loro chiacchierata è fondamentale per la risoluzione dell'indagine: Montalbano apprende che Ingrid era stata l'amante di Luparello solo per una notte e che successivamente il

loro rapporto era diventato di pura amicizia. Lasciava dei vestiti nella casa perché era solita andarci con un uomo che, durante i loro rapporti, le strappava i vestiti: il padre di Giacomo Cardamone. Ingrid aveva lasciato nella casa di Luparello una borsa con all'interno la collana da dieci milioni: quando il marito le aveva chiesto dove era finita la collana, aveva mentito, sostenendo di averla perduta tempo prima. Dunque, Giacomo le fa firmare un foglio "per l'assicurazione" e le racconta cosa dovrà dire, in modo da far apparire la storia dello smarrimento più convincente: la collana era stata persa alla mànnara durante una notte movimentata di Ingrid. Impaurita, la donna confessa al marito delle notti con Silvio (che, in realtà, passava con il suocero), in modo da portarlo a riprendere tutti i vestiti lasciati in quella casa.

Recandosi alla mànnara, Montalbano trova un collare identico a quello che aveva Giorgio, il nipote di Luparello. Tornato al commissariato, Stefano Luparello comunica a Salvo che Giorgio, il nipote dell'ingegnere, non potrà andare a trovare il Commissario, avendo trascorso tutta la notte fuori casa. Rizzo viene ucciso. Tutti – tranne Montalbano – ritengono sia un delitto di mafia. La pistola che aveva trovato nella villetta di Luparello è sparita. Dapprima, Salvo spiega al questore, durante la cena, che è stato Rizzo a inscenare la finta morte per infarto di Luparello alla mànnara, screditando la sua figura e permettendo la sostituzione del segretario del partito. Non svela tutta la verità al questore e, infatti, al lettore essa perviene soltanto tramite un dialogo con Livia nel quale Montalbano confessa completamente la risoluzione dell'indagine: Luparello è morto nella casetta con Giorgio, il nipote, durante un rapporto sessuale e, impaurito, ha chiesto aiuto a Rizzo, il quale ha inscenato la morte alla mànnara, pagando un travestito con una parrucca bionda che avrebbe dovuto portare alla colpevolezza di Ingrid. Quando poi Giorgio vede le foto dello zio ritrovato morto alla mannara, capisce l'inganno e uccide Rizzo. Salvo trascorre tre giorni a Boccadasse con Livia e, terminata la vacanza, torna a Montelusa, dove incontra l'ispettrice Anna:

Le disse della mànnara, dell'ingegnere Luparello, dell'affetto che un suo nipote, Giorgio, nutriva per lui, di come a un certo punto quest'affetto si fosse (stravolto? corrotto?) cangiato in amore, passione, […] della morte di Luparello, di Giorgio come impazzito dalla paura dello scandalo, non per sé, ma per l'immagine, la

memoria dello zio, di come il giovane l'avesse rivestito alla meglio, trascinato in macchina per portarlo via e farlo ritrovare altrove, disse della disperazione di Giorgio nel rendersi conto che quella finzione non reggeva, che tutti si sarebbero accorti che trasportava un morto, dell'idea di mettergli il collare anatomico che fino a qualche giorno prima lui stesso aveva dovuto portare e che aveva ancora in macchina, di come avesse tentato di celare il collare con uno straccio nero, di come a un tratto avesse temuto di cadere in preda all'epilessia di cui soffriva, di come avesse telefonato a Rizzo, le spiegò chi era l'avvocato, di come questi avesse capito che quella morte, aggiustata, poteva essere la sua fortuna. Le parlò di Ingrid, di suo marito Giacomo, del dottor Cardamone, della violenza, non trovò altra parola, che questi usava alla nuora («che squallore» commentò Livia), di come Rizzo sospettasse di quella relazione, di come avesse cercato di coinvolgere Ingrid, riuscendoci con Cardamone ma non con lui, […] le raccontò ancora gli altri sordidi dettagli, la collana, la borsa, i vestiti, le disse della straziante disperazione di Giorgio alla vista delle foto, nel capire il doppio tradimento di Rizzo verso la memoria di Luparello e verso di lui, che quella memoria voleva a tutti i costi salvare[5].

Trasposizione: dal testo alla sceneggiatura

Se nel testo letterario la prima apparizione di Salvo è con *La forma dell'acqua*, nella produzione cinematografica questo racconto va in onda solo come terza puntata, preceduto quindi dalla trasposizione del terzo romanzo, *Il ladro di merendine*, e successivamente da quella del *Cane di terracotta*.

Prima di analizzare la sceneggiatura dei due romanzi camilleriani, è doveroso ricordare che spesso, nel trasporre un romanzo per la televisione, diventa impossibile tenere totalmente fede al testo di partenza, per più di una ragione. L'adattamento televisivo, come anche quello cinematografico, non implica una precisa e accurata traduzione visiva del testo iniziale, anche perché non sempre è possibile dare forma e immagine alle parole scritte di un romanzo. Trasporre un'opera, infatti, significa rielaborarla in vista della sua rappresentazione cinematografica. Un romanzo è composto in gran parte da descrizioni di paesaggi o personaggi, di contesti e azioni che in un film possono essere superflue in quanto lo spettatore percepisce colori e forme attraverso la visione delle immagini. Sicuramente la prima osservazione da fare è la mancanza dei monologhi interiori: regista e sceneggiatori, infatti, hanno deciso di non ricorrere alla voce fuori campo. Inoltre, nelle trasposizioni della serie si ricorre spesso all'utilizzo di mezzi di comunicazione (la televisione, per esempio),

[5] Ivi, pp. 183-84.

per riferire al Commissario delle informazioni che nei romanzi sono date diversamente.

La fiction inizia sempre con la sigla: un tango del compositore Franco Piersanti accompagna il viaggio attraverso i luoghi del commissario Montalbano, inquadrando gran parte degli scenari siciliani, tra cui Ragusa Ibla, protagonista indiscussa di ogni puntata. La musica è fondamentale in quanto fiancheggia gran parte delle puntate, adattandosi agli umori e alle circostanze. Nella prima scena della fiction *La forma dell'acqua*, si può notare, appunto, che la descrizione accurata di Camilleri viene a mancare. Nessuna presentazione degli ambienti e nessuna presentazione di Gegè: in *medias res* lo spettatore si ritrova tra la gente della mànnara e vede una donna "nivùra" assistere allo pseudo-rapporto sessuale tra Luparello e una ragazza bionda. In effetti, gli sceneggiatori hanno anticipato allo spettatore ciò che il lettore scopre solo in un secondo momento: subito si nota che l'ingegnere Luparello, quando la donna inizia il rapporto, è già morto e che la medesima si trova al lato del volante. Nel romanzo questi dettagli vengono dati da Gegè nel capitolo cinque, durante il dialogo con Salvo Montalbano, che non corrisponde fedelmente a quello televisivo, come si evince nel confronto riportato in *Appendice*[6].

Alla mànnara diventa giorno e i due protagonisti della scena sembrano arrivare a bordo del camion per la raccolta dei rifiuti: ancora la fedeltà del testo viene abbandonata; infatti, se nel romanzo Pino e Saro si dirigono verso la mànnara a piedi con ognuno il proprio carrello e Saro, essendo di passaggio, decide di fermarsi a salutare la moglie e il figlio malato, nella fiction questa scena viene abolita e staticamente la macchina da presa inquadra solo i due geometri mentre prima discutono e poi lavorano. Saro, come anche nel testo, intravede una collana luccicante tra l'immondizia e istintivamente la mette in tasca. Scoperto il cadavere, avviene la telefonata sospetta di Pino.

Il focus si sposta a Marinella e l'inquadratura vede protagonista il Commissario che nuota, come suo solito, nel mare di fronte alla villetta. C'è da precisare che, se

[6] Il *Glossario* e le due appendici citate in questo estratto verranno pubblicati nel prossimo numero di «Diacritica»: cfr. l'*Appendice A*, Confronto *La forma dell'acqua*.

l'inizio dei romanzi di Camilleri mostra il risveglio di Montalbano, quasi sempre di cattivo umore a causa di una telefonata dal commissariato, nella fiction Salvo è già sveglio e si dedica alle sue nuotate rigeneranti. Il telefono squilla e, come previsto, con la notizia giunta dal commissariato l'umore di Montalbano in pochissimo tempo cambia: Livia in questa scena non è dall'altra parte del telefono ma nel letto, accanto a lui. La scelta di inserire la figura femminile all'inizio dell'episodio è frutto dell'intenzione della regia di sceneggiare una serie all'italiana[7], mostrando i personaggi della storia in una dimensione familiare e sfruttando al massimo le relazioni che li coinvolgono.

Il regista Sironi decide di eliminare il passaggio al commissariato e anche la pretesa di non avere giornalisti intorno: infatti, questa decisione viene comunicata allo spettatore solo quando il commissario incontra alla mànnara Jacomuzzi. La trasposizione non riguarda esclusivamente la trama e/o i luoghi del racconto, ma anche la lingua e, infatti, il dialogo tra il Dott. Pasquano e Salvo Montalbano non rispetta fedelmente il testo scritto del romanzo. Di seguito un estratto del confronto riportato in *Appendice*[8].

Fiction	*Romanzo*
P.: «Quello che è successo qui è evidente: l'ingegnere ***s'è voluto passare*** un capriccio e ci è rimasto. Non la convinco?»	P.: «Perfettamente inutile. Quello che è successo qua è di una evidenza palmare. Al povero ingegnere è venuto il capriccio di farsi una bella scopata da queste parti, magari con una troia esotica, se l'è fatta e c'è rimasto». P.: «Non la convinco?»
M.: «No»	M.: «No»
P.: «Perché?»	P.: «E perché?»
M.: «Sinceramente non lo so nemmeno io. Senta quando mi dà i risultati dell'autopsia, domani?»	M: «Sinceramente non lo so nemmeno io. Domani mi fa avere i risultati dell'autopsia?»
P.: «Domani? Ma vuole scherzare! Prima dell'ingegnere c'è quella ***picciotta*** che hanno trovato nella discarica, poi c'è Fofò Greco…»	P: «Domani?! Ma lei è un pazzo! Prima dell'ingegnere ho quella ***picciotta*** di una ventina d'anni stuprata in un casolare e ritrovata mangiata dai cani dieci giorni dopo, poi tocca a Fofò Greco che gli hanno tagliato la lingua e le palle e l'hanno appeso a morire a un albero, poi viene...»

[7] G. MARRONE, *Storia di Montalbano*, Palermo, Museo Pasqualino, 2018, p. 59.
[8] *Appendice A*, Confronto *La forma dell'acqua*.

M.: «Va bene, Pasquà parliamoci chiaro, quando me li fa avere questi risultati? P.: «Prima che posso!» M. «Va bene! Grazie dottore, arrivederci» P.: «Se intanto non mi fanno correre a dritta e a mancina a vedere altri morti»	M.: «Pasquano, parliamoci chiaro, quando mi fa avere i risultati?» P.: «Dopodomani, se intanto non mi fanno correre a dritta e a mancina a ***taliare*** altri morti»

Di nuovo la scelta degli sceneggiatori è di eliminare la presenza del giudice Lo Bianco dal luogo del delitto e di rendere nota la morte di Luparello solo attraverso la telefonata al commissario Montalbano.

Dal dodicesimo minuto di messa in onda si susseguono due scene legate da un elemento che dona contemporaneità: la trasmissione Retelibera. Infatti, sia Salvo e Livia che Saro e Tana stanno guardando la televisione e discutono in merito alla morte di Luparello. Di queste due scene, nel testo, la prima sembra non essere presente: probabilmente il regista avrà pensato di inserire il momento in cui Livia viene a conoscenza della morte di Luparello. Successivamente, come anche specificato nel romanzo, la macchina da presa inquadra Pino indaffarato a ripetere il dialogo avuto nella mattina precedente con l'avvocato Rizzo.

È mattina a Vigàta e il sole illumina l'ufficio di Montalbano: se la conversazione tra il questore e Montalbano sembra rispettare fedelmente quella scritta, ciò che invece scardina la successione sequenziale del romanzo è la scena della mànnara. Salvo, infatti, si dirige verso la discarica abusiva con Livia, mentre Camilleri descrive questa scena con Anna, l'ispettrice della Squadra mobile di Montelusa. Montalbano incrocia il Dott. Pasquano che gli comunica l'effettiva morte per infarto dell'ingegnere e poco dopo incontra Gegè. Della figura di Anna Ferrara ancora non c'è traccia ed è, infatti, Fazio a comunicare al Commissario che un tale sta cercando una collana persa alla mànnara la notte della morte di Luparello, come si nota nel confronto riportato in seguito[9].

[9] Confronto dialogo: *La forma dell'acqua*: min. 26.00-p. 59 del romanzo.

Fiction	*Romanzo*
F.: «Volevo riferirle di una cosa che mi sembra importante, una cosa che ho raccolto da un collega di Montelusa. Dice, il collega, che un suo informatore gli ha detto che ieri un tale, non meglio identificato, si è fatto tutti i gioiellieri, tutti i monti di pegno e tutti i ricettatori della zona per dare un avvertimento: se qualcuno si presentava per impegnare o vendere un certo gioiello avrebbero dovuto avvertirlo subito, e dal modo in cui parlava le persone interpellate hanno capito che era meglio fare come diceva lui.»	A.: «Va bene. Oggi pomeriggio, dopo che ci siamo lasciati, ho saputo da un collega, il quale a sua volta era stato informato da un confidente, che da ieri, martedì, a ***matina***, un tale s'è ***firriato*** tutti i gioiellieri, i ricettatori e i monti di pegno clandestini e no, per dare un avvertimento: se qualcuno si presentava per vendere o impegnare un certo gioiello, lo dovevano avvertire. Si tratta di una collana, la catena di oro massiccio, il pendaglio a forma di cuore coperto di brillanti. Una cosa che trovi alla Standa a diecimila lire, solo che questa è vera».
S.: «Ma che gioiello?»	M.: «E come lo devono avvertire, con una telefonata?».
F.: «Una collana, d'oro massiccio ricoperta di brillanti, roba che si trova sulle bancarelle a dieci, quindicimila lire. Solo che questa, commissario, è vera e vale svariati milioni, e chi l'ha persa la vuole a tutti i costi.»	A: «Non scherzare. A ognuno ha detto di fare un segnale diverso, che so, mettere alla finestra un panno verde o ***impiccicare*** al portone un pezzo di giornale e cose simili. Furbo, così lui vede senza essere visto».
	M.: «D'accordo, ma a me...».
	A: «Lasciami finire. Da come parlava e da come si muoveva, la gente interpellata ha capito che era meglio fare quello che lui diceva. Poi abbiamo saputo che altre persone, contemporaneamente, facevano lo stesso giro delle sette chiese in tutti i paesi della provincia, Vigàta compresa. Quindi chi L'ha persa, la collana la rivuole».
M.: «Ho capito, ma perché dovrebbe interessarmi?»	M.: «Non ci vedo niente di male. Ma perché secondo la tua testa la cosa dovrebbe interessarmi?».
F.: «Eh, qua arriviamo al punto commissario. Perché a uno dei ricettatori il tale ha detto che la collana forse è stata persa alla mànnara, nella notte tra domenica e lunedì. No, dico, commissario, potrebbe essere una coincidenza, però…»	A: «Perché a un ricettatore di Montelusa l'uomo ha detto che la collana era stata forse persa nella mànnara nella nottata tra domenica e lunedì. Ora la cosa t'interessa?».

Il racconto riprende con l'incontro tra Montalbano e Fatma (nella serie, Adna). In tarda mattinata Salvo si dirige verso casa di Pino e tutto procede come descritto da Camilleri, con una piccola aggiunta del collega Fazio che si occupa di distrarre la madre di Pino per far sì che il Commissario entri e dia un'occhiata in casa, in cerca della collana perduta. Trovato il dialogo trascritto del geometra Pino, tappa seguente è la casa di Saro: seduti a tavola, il proprietario di casa inizia a raccontare a

Montalbano del ritrovamento della collana. Firmata la ricevuta, si reca in commissariato e ad aspettarlo c'è Pino.

Dopo la loro conversazione e dopo aver appreso che anche Pino ha dei sospetti circa la morte di Luparello, Salvo torna a casa e in tv Televigata trasmette un servizio sul nuovo segretario provinciale Angelo Cardamone: il regista decide, quindi, di eliminare la parte della sparatoria del maestro Contino, probabilmente perché non necessaria, per arrivare precocemente al capitolo otto. Camilleri dedica spazio alle riflessioni del Commissario, intense e significative: la regia, di riflessivo, lascia solo l'espressione di Montalbano mentre guarda la tv. Convoca ufficiosamente il suo amico Nicolò Zito, giornalista di Retelibera, e, dopo che ha sentito anche una sfuriata di gelosia di Livia, squilla il telefono: l'avvocato Rizzo chiede un incontro con il Commissario.

Terminata la cena con Nicolò, Montalbano va a dormire e al risveglio lo aspetta in commissariato l'avvocato Rizzo. Concluso l'incontro, Salvo chiede a Fazio di farsi mandare da Nicolò Zito tutto ciò che conosce di Giacomo Cardamone, figlio del nuovo segretario provinciale e della moglie svedese. Ancora una volta la scelta della regia introduce una variante: la conversazione che Salvo ha con Nicolò Zito sembra, invece, essere intrapresa con Fazio.

Fiction	*Romanzo*
M.: «Senti, vai da Jacomuzzi e ti fai ridare la collana, subito, la riporti qui. Poi vai da Nicolò Zito, Retelibera, e gli dici di metterti per iscritto un promemoria su vita morte e miracoli di Giacomo Cardamone e famiglia. Gli dici che voglio sapere tutto, proprio tutto, magari le cose più strambe su lui e sua moglie, che pare che sia una svedese».	M.: «Voglio sapere tutto, ma proprio tutto, magari le voci più ***stramme***, su Giacomo Cardamone e sua moglie, che pare sia una svedese».
F.: «Come pare? È svedese. Uno stocco di un metro e ottanta, bionda, un paio di gambe e un paio di zinne che…»[10].	N.: «Come, pare? Uno stocco di un metro e ottanta, bionda, certe gambe e certe minne! Se vuoi sapere proprio tutto, ci vuole il tempo che io non ho. Senti, facciamo così: io parto, nel viaggio ci penso sopra e appena arrivo giuro che ti mando un fax».

[10] Confronto dialogo: *La forma dell'acqua*; min. 47.00-pp. 97-98 del romanzo.

La scena successiva è nell'abitazione di Luparello, dove ad attenderlo c'è la moglie. Il capitolo dieci prevede dapprima l'incontro con Ingrid, la moglie di Giacomo Cardamone, e solo in un secondo momento l'incontro con la moglie di Luparello ma, ancora una volta, la regia ha invertito le scene. Il dialogo rispetta abbondantemente il testo e il protagonista, come previsto dall'autore, incontra anche il nipote di Luparello, Giorgio.

Avendo avuto le chiavi della casetta segreta dell'ingegnere, Salvo si reca sul posto; la casa appare proprio come quella descritta da Camilleri: un bellissimo affaccio sul mare, il tavolo da pranzo, la vetrata a parete intera, talmente fedele che lo stesso Montalbano controlla l'etichetta delle mutande come consigliato dalla moglie di Luparello. A questo punto il testo prevede il rientro di Salvo presso il commissariato, ma la regia lo porta nella sua abitazione a Marinella e a interrompere i suoi pensieri è una chiamata da parte del padre. Dallo sguardo si evince la commozione, dal tremolio della voce la gioia e dal sorriso la nostalgia.

Con il capitolo dodici la scena si sposta di fronte al bar "Marinella" dove Montalbano incontra Ingrid. La donna è esattamente come descritta da Fazio (o da Nicolò Zito): bella, alta e bionda. Il loro incontro è come previsto: nessuna eliminazione, nessuna aggiunta. Ciò che manca, in verità, è l'incontro con un uomo ferito per la strada di ritorno verso casa, probabilmente ancora una volta per mancata pertinenza.

È mattina e Salvo, prima di tornare in commissariato, passa alla mannara, dove scova tra le macerie un collare simile a quello indossato dal nipote di Luparello, Giorgio. A riferire della mancata visita di Giorgio non è Stefano Luparello ma Fazio:

Fiction	*Romanzo*
M.: «Fazio, ci sono novità?».	S.: «Commissario? Sono Stefano Luparello». M.: «Mi dica, ingegnere».

F.: «Sì. Ha telefonato il figlio per l'ingegnere Luparello, dice che suo cugino Giorgio questa mattina non potrà venire».	S: «Io l'altro giorno ho avvertito mio cugino Giorgio che lei voleva vederlo stamattina alle dieci. Però, proprio cinque minuti fa, mi ha telefonato mia zia, sua madre. Non credo che Giorgio potrà venire a trovarla, come era nelle sue intenzioni».
M.: «Perché?».	M.: «Che è successo?».
F.: «Pare che abbia passato l'intera notte fuori di casa, è tornato questa mattina presto, dicono che era in condizioni da fare pietà. Gli hanno fatto prendere un sedativo e ora sta dormendo».	S.: «Non so di preciso, ma pare che stanotte sia stato sempre fuori di casa, così ha detto la zia. È tornato poco fa, verso le nove, ed era in condizioni da fare pietà».
	M.: «Mi scusi, ingegnere, ma mi pare che sua madre m'avesse detto che dormiva a casa vostra».
	S.: «È vero, ma fino alla morte di mio padre, poi si è trasferito a casa sua. Da noi, senza papà, si sentiva a disagio. Comunque, zia ha chiamato il dottore che gli ha fatto un'iniezione sedativa. Ora dorme profondamente. A me fa molta pena, sa. Lui era forse troppo attaccato a papà».
	M.: «L'ho capito. Gli dica, se vede suo cugino, che avrei veramente bisogno di parlargli. Ma senza fretta, niente d'importante, quando può»[11].

La conversazione tra Fazio e Montalbano è interrotta dalla comunicazione di Galluzzo circa la morte dell'avvocato Rizzo. Jacomuzzi condivide con il Commissario la sua idea: probabilmente un omicidio di mafia. Ciò che rende perplesso Salvo è la tipologia di pistola utilizzata per lo sparo, la stessa ritrovata nella casa sul mare di Luparello. Tornato a casa, riceve sorridente il pacco contenente le bottiglie di vino preannunciato dal padre ma, inaspettata, c'è anche una lettera in cui apprende della malattia dello stesso. Nel romanzo non si accenna minimamente alla figura del padre ma, in realtà, in questo caso la regia non ha inventato di sana pianta una scena o una parte della trama, bensì ha spostato ciò di cui si parla nel romanzo *Il ladro di merendine*, affrontando dapprima la malattia del padre e in un secondo momento la morte.

Con lo stomaco chiuso e gli occhi ancora lucidi dal pianto, Montalbano si reca a casa del questore, come promesso, per la cena. Terminato il pasto, Salvo e il

[11] Confronto dialogo: *La forma dell'acqua*; min. 1.24.50-pp. 161-62 del romanzo.

questore restano a tavola per discutere del caso di Luparello e il Commissario spiega quasi tutta la risoluzione del caso, evitando di introdurre la figura di Giorgio. Presosi un giorno di riposo, si reca in ospedale per trovare il padre che è deceduto la notte stessa. La scena si sposta al cimitero per la celebrazione del funerale: Montalbano incontra Livia e subito dopo la funzione rientrano nell'abitazione a Marinella. Dopo una lunga passeggiata sulla spiaggia, Salvo decide di confidarsi con l'amata: è, infatti, solo negli ultimi minuti che si scopre tutta la verità.

Due le differenze tra testo e fiction: *in primis*, non è Montalbano a recarsi a Boccadasse da Livia ma è la donna che raggiunge Salvo, anche in vista del funerale del padre; in secondo luogo il romanzo termina con l'incontro a Montelusa tra il Commissario e Anna, l'ispettrice, figura di cui la fiction è sprovvista, e infatti la regia ha voluto portare a termine la puntata con l'incontro in aeroporto tra Salvo e la moglie di Luparello, che gli comunica la morte del nipote Giorgio. Dalla morte del marito, il nipote non si era più ripreso e aveva deciso di togliersi la vita con un incidente stradale. L'unica voce relativamente fuori campo è quella di Salvo: il commissario, infatti, giunto sul luogo dell'incidente di Giorgio, si concentra in una riflessione profonda, indossando lo stesso collare del giovane, sentitosi in colpa per non aver agito diversamente e non aver, quindi, evitato ulteriori morti: «Livia aveva ragione: avevo voluto agire come un Dio. Però quel Dio di quart'ordine alla sua prima e ultima esperienza, speravo, ci aveva indovinato in pieno»[12].

[12] Riflessione finale di Salvo Montalbano: *La forma dell'acqua*-min. 01.49.00.

Il ladro di merendine*: la trama*

Dopo una lunga nottata, Salvo Montalbano viene svegliato dallo squillo del telefono: è Catarella, il centralinista, pronto a dargli la notizia di una nuova indagine da portare a termine. Giunto in commissariato, scambia un piccolo dialogo con Catarella e, appresa la questione del morto tunisino di Mazàra, si chiude nel proprio ufficio, nervoso già di prima mattina.

Due chiamate interrompono la sua falsa quiete: Livia, che lo rimprovera di aver lasciato il telefono fuori posto, e poco dopo il questore. Deciso a non intromettersi nella faccenda del morto tunisino, ignora anche la richiesta del maggiore della Capitaneria di Porto. Con una delle sue affermazioni tipiche («Domando pirdonanza per la botta, ma la porta mi scappò»[13]), Catarella irrompe nell'ufficio di Salvo per comunicargli il ritrovamento di un cadavere nell'ascensore di un palazzo. Arrivati a destinazione, Fazio e Salvo incontrano la guardia giurata davanti all'ingresso e vedono il cadavere del signor Lapecora sul pavimento dell'ascensore: chiamato il dottor Pasquano, Montalbano inizia con le indagini preliminari di circostanza, chiedendo informazioni sparse alla guardia e ai due negozianti della strada adiacente al portone.

I primi due a essere interrogati sono i coniugi Cosentino, dai quali si apprende che il cadavere non era al piano terra, bensì al quinto piano. Seguono l'interrogatorio della signora Piccirillo e della figlia. Da loro Salvo apprende che entrambe avevano scoperto il cadavere di Lapecora, ma che nessuna delle due si era preoccupata di chiamare i soccorsi e, indignato, ordina a Fazio di fingere un arresto per omissione di soccorso. Il ragionier Culicchia risiede nel primo appartamento del quarto piano ed è l'ultimo dei condomini a essere interpellato: quest'ultimo confessa di aver usufruito dell'ascensore, con il cadavere di Lapecora, in cui ha dimenticato la bottiglia di Corvo bianco rinvenuta vicino al morto e che l'ascensore era già al piano terra quando il ragioniere è tornato dalle sue compere.

---

[13] A. CAMILLERI, *Il ladro di merendine*, Palermo, Sellerio, 1996, p. 15.

La sosta all'osteria di San Calogero, questa volta interrotta dalla presenza di Mimì Augello, è parte della routine quotidiana del Commissario; pesce e vino bianco, uno degli amori incontestati di Salvo Montalbano: «Portò alla bocca il primo boccone, non l'ingoiò subito. Lasciò che il gusto si diffondesse dolcemente e uniformemente su lingua e palato, che lingua e palato si rendessero pienamente conto del dono che veniva loro offerto»[14].

Il focus del racconto si sposta nel palazzo dov'è morto Lapecora: l'agente Gallo sta attendendo il rientro della signora Palmisano per comunicarle il decesso del marito, ma viene preceduto dai coniugi Cosentino, i quali aspettano la signora all'ingresso dello stabile. Entrato nell'appartamento dei Lapecora, l'agente scova nei cassetti timbri, buste intestate, matite, due mazzi di chiavi, una pistola con due caricatori di riserva e svariate munizioni. Arrivato Montalbano, inizia l'interrogatorio della signora Lapecora, con un piccolo intervento della guardia giurata, la quale comunica al Commissario che la medesima, appena appresa la notizia del decesso, ha chiesto se l'avessero ammazzato. Il colloquio tra Montalbano e la vedova è breve ma intenso, ed è proprio la donna a suggerire al Commissario la prima pista d'indagine: l'amante di Lapecora, Karima. Inizia, quindi, il lungo racconto della donna circa il primo sospetto del tradimento di suo marito. Perlustrato lo studio di Lapecora e sentito telefonicamente Jacomuzzi, Montalbano rientra a casa e cerca di trovare pace telefonando a Livia.

Il mattino seguente Salvo incarica il collega di restare di guardia allo studio di Lapecora, in attesa dell'arrivo di Karima, decidendo solo in un secondo momento di recarsi lì personalmente con la speranza di ricevere notizie da Galluzzo: l'unica vera novità è il ritrovamento di giornali cui è stata strappata la pagina del sette giugno, dalla quale sono state ritagliate le lettere utilizzate per avvertire la vedova Lapecora dei ripetuti tradimenti.

Mentre procedono le indagini, la signora Clementina Vasile Cozzo chiede di poter incontrare Montalbano per fornirgli delle informazioni circa il signor Lapecora:

[14] Ivi, p. 33.

la donna, infatti, abitando di fronte allo studio del defunto, racconta di aver più volte visto Karima e un giovane uomo nello studio del defunto. Il morto di Mazàra sembra tormentare continuamente il Commissario; difatti, incontra il maggiore Marniti e il tenente Piovesan lungo la strada per arrivare dalla signora Clementina ed entrambi gli confidano di avere dei sospetti circa la strana faccenda del peschereccio.

Montalbano e Fazio sono in procinto di andare da Karima, avendo reperito l'indirizzo, ma vengono bloccati dal figlio di Lapecora. Sebbene i rapporti tra il padre e il figlio non fossero dei migliori, Antonino comunica al Commissario che l'anno precedente ha ricevuto dal padre, inaspettatamente, una lettera nella quale chiedeva disperatamente aiuto. L'incontro lascia Montalbano perplesso e nervoso, come al suo solito, infastidito dall'eccessivo menefreghismo del figlio nei confronti del padre:

> Nino carissimo, lo so che questa mia ti sorprenderà. Ho cercato di non farti sapere niente di una storia nella quale mi sono trovato implicato che ora minaccia di diventare una cosa assai grave per me. Adesso però mi rendo conto che non posso più continuare così. Ho assolutamente bisogno del tuo aiuto. Vieni subito. E di queste righe non parlarne alla mamma. Baci. PAPÀ[15].

Diretti verso la presunta abitazione di Karima, i due incontrano un'anziana, Aisha, che comunica loro la fuga della donna con il figlio di cinque anni. Interpellando un interprete, Montalbano riesce a ottenere alcune informazioni circa Karima: ha frequentato diversi uomini, tra cui un certo Farhid, ha un figlio di nome François e ha nascosto cinquecento milioni in una scatola. I due rimangono d'accordo che, appena Karima si farà vedere, Aisha lo chiamerà.

Nel capitolo sette Montalbano decide di far nuovamente visita alla vedova Lapecora per avere maggiori informazioni circa la routine quotidiana del marito defunto, scoprendo che la mattina della morte la donna non era entrata nello studio dove probabilmente si nascondeva Karima. Antonietta Palmisano, inoltre,

[15] Ivi, p. 64.

consegna al Commissario la prima lettera anonima in cui veniva avvisata riguardo al tradimento del marito.

Due sono i colloqui successivi: il primo con il proprietario della tipografia, il quale comunica la volontà del signor Lapecora di riprendere in mano l'attività ormai abbandonata; un secondo incontro è con il ragioniere, che smentisce completamente la notizia.

Con il capitolo otto le indagini diventano sempre più avvincenti: il Commissario riceve una telefonata da Aisha e, giunto sul posto, scopre che qualcuno ha messo a soqquadro la casa della donna. Chiede, dunque, all'anziana di preparare tutte le sue cose e di farsi accompagnare a Montelusa da una sua amica per evitare eventuali danni. Sulla strada di ritorno verso il commissariato s'imbatte in un'insignificante ribellione di madri infuriate per un piccolo ladro di merendine di cui i loro figli sono vittime.

Tornato a Marinella e parlando con Livia, si rende conto che c'è un nesso tra tutti gli indizi: decide di cogliere sul fatto il piccolo ladro di merendine, il figlio di Karima. Le indagini proseguono, la nuova perquisizione di Salvo allo scagno di Lapecora e le parole del bambino gli permettono di unire elementi fondamentali dell'indagine: la ripresa dell'attività doveva essere solo una copertura per traffici illeciti.

A un certo momento, mentre facevamo il castello di sabbia, m'ha domandato se pensavo che sua madre sarebbe tornata. Io gli risposi che non sapevo niente di tutta la faccenda, ma che ero certa che un giorno sua madre si sarebbe presentata per riprenderselo. Fece una smorfia, e io non aggiunsi altro. Dopo un poco, tornò sull'argomento, disse che non ci sperava, in questo ritorno. Non continuò il discorso. Quel bambino ha l'oscura coscienza di qualcosa di tremendo. A un tratto riprese a parlare. Mi raccontò che quella mattina sua madre era arrivata di corsa, spaventata. Gli disse che dovevano andare via. Si erano incamminati verso il centro di Villaseta, sua madre aveva detto che dovevano prendere una corriera […] Mentre aspettavano, si è accostata una macchina, lui la conosceva bene, era quella di un uomo cattivo che certe volte aveva picchiato la mamma. Fahrid[16].

La prima ipotesi di risoluzione dell'indagine è data a Salvo dal dialogo con Livia: Karima arriva in Sicilia e trova facilmente lavoro anche perché, spesso,

[16] Ivi, pp. 112-13.

concede grazie a differenti uomini. Conosce Lapecora e poco dopo Fahrid, il quale la incita a persuadere Lapecora a riaprire la propria ditta per coprire un losco giro d'affari. Avendo capito di essere in pericolo, Lapecora chiede aiuto al figlio e alla moglie, inviandole delle lettere anonime. Fahrid capisce di doversi liberare di Lapecora e quindi convince Karima a nascondersi in una stanza della casa, in modo da potergli aprire la porta il mattino seguente. Quando si rende conto che l'intento di Fahrid è di uccidere Lapecora, la donna decide di scappare, ma l'uomo la rintraccia e riesce a scappare solo il figlio.

Il giorno seguente François sembra riconoscere in tv suo zio: Ahmed Moussa, il tunisino ammazzato, fratello di sua madre Karima Moussa. Le due piste, dunque, s'intrecciano: Salvo scopre che Amhed Moussa aveva pagato un mese d'affitto in anticipo e, arrivato solo dieci giorni prima, inaspettatamente aveva già trovato lavoro. Chiede, dunque, all'amico Nicolò Zito di mandare in onda, al notiziario dell'una, una foto che ritrae Karima e suo figlio e, contemporaneamente, decide con il collega Valente di interrogare il professor Rahman, il quale si occupa di funzioni di collegamento tra la sua gente e le autorità di Mazàra. Grazie al colloquio con Rahman, scoprono che Ahmed è un feroce terrorista e che l'incidente tra il peschereccio e la motovedetta tunisina era una montatura: la sua uccisione era già da tempo premeditata ed era stato pagato qualcuno per compiere l'azione.

L'intelligenza del bambino sembra stimolare costantemente i ragionamenti del Commissario: quest'ultimo chiede al questore di avere informazioni circa una targa, interroga il bigliettaio in servizio la settimana in cui era morto Lapecora e chiede a Fazio di rubare da casa della signora Lapecora una tazzina da un servizio intero.

Gli interrogatori continuano: Salvo e Valente vengono a conoscenza della complicità del commendator Mario Spadaccia, della Prefettura di Trapani. Intanto il questore comunica al Commissario che il numero di targa da controllare appartiene a un'automobile dei Servizi Segreti. Avuta notizia della morte di Aisha e deciso ad andare in fondo alla questione, avvisa Livia di far sparire il piccolo, poi torna al commissariato e si assicura che tutto sia andato come richiesto:

A grandi linee, la facenna può essere andata così. Ahmed Moussa, per scopi suoi, fa organizzare una base operativa a un suo uomo, Fahrid. Questi ottiene l'aiuto, non so quanto volontariamente offerto, della sorella di Ahmed, Karima, che da qualche anno si trova nell'isola. Ricattando un signore di Vigàta, che si chiamava Lapecora, si servono della sua vecchia ditta d'importazione e d'esportazione per facciata. […] Ahmed, che deve avere un incontro importante, armi o appoggi politici per il suo movimento, viene in Italia con la copertura di qualche nostro Servizio. L'incontro avviene in mare, ma è molto probabilmente un tranello. Ahmed non sospettava neanche lontanamente che il nostro Servizio stesse facendo il doppio gioco, che era d'accordo con quelli che, a Tunisi, volevano liquidarlo. Tra l'altro, sono persuaso che magari Fahrid fosse d'accordo a far fuori Ahmed. La sorella, non credo[17].

Dopo una lunga discussione con Livia riguardo all'eventuale adozione del piccolo e il matrimonio, Salvo chiama Nicolò Zito per chiedergli in prestito una telecamera, la posiziona dove non può essere vista e va a dormire.

Il mattino seguente si attua un teatrino con la vedova Lapecora: la tazzina presa da Fazio, fingendo di aver comparato il DNA con quello presente sul coltello, arma del delitto, ha portato la donna a confessare l'omicidio del marito, non per tradimento ma per avarizia. Rientrato a Marinella, Montalbano scova una lettera nella quale gli viene comunicata la malattia del padre e, tutto d'un tratto, paiono sparire la freddezza e l'apatia del Commissario.

Sulla porta di casa c'è ad attenderlo il colonnello Lohengrin Pera: da due anni i servizi segreti collaborano con dei colleghi di Tunisi che hanno richiesto la neutralizzazione di un pericoloso terrorista, il fratello di Karima. L'idea è stata di persuadere, attraverso Karima, il signor Lapecora, sfruttando la ditta per i loro affari illeciti; successivamente Fahrid ha convinto il terrorista a giungere in Italia per un importante traffico d'armi. Il capitano del Gabinetto del Prefetto accetta di far imbarcare Ahmed, ma il comandante, avendo paura, attracca a Vigàta. Fahrid, impaurito, ha una violenta discussione con Karima e la uccide. Apprendendo ciò, il Commissario confessa al colonnello di aver ripreso tutto con una videocamera e chiede, vivacemente, di fare in modo che venga ritrovato il corpo di Karima. La conversazione finisce tra sangue e whisky. Le sue richieste vengono rispettate e le ultime pagine del romanzo danno sfogo alla sofferenza di Salvo per la perdita del

[17] Ivi, p. 171.

padre.

Trasposizione: dal testo alla sceneggiatura

Realizzare la trasposizione cinematografica di un testo letterario implica ridurre *topos* e *chronos* adattandoli al contesto filmico e al linguaggio specifico della cinematografia. Trama e personaggi devono essere plasmati al contesto audiovisivo per rendere il contenuto trasposto maggiormente fruibile per lo spettatore.

La ripresa dall'alto degli scenari siciliani accompagnata dal tango del compositore Franco Piersanti dà inizio anche all'episodio *Il ladro di Merendine*, in onda per la prima volta nel 1999. È la prima volta che in tv viene trasmesso il Commissario Montalbano, nonostante nella trafila romanzesca questo racconto sia stato pubblicato come terzo del ciclo, nel 1996. È ormai noto che all'autore piace presentare il proprio racconto partendo dal risveglio del protagonista Salvo Montalbano e, in questo caso, dall'attimo in cui il sonno viene disturbato dalla chiamata di Catarella.

Fiction	*Romanzo*
- M.: «Pronto?»	- M.: «Pronto!»
- C.: «***Con chi è che io sto parlando?***»	- C.: «***Con chi è che io sto parlando?***»
- M.: «Ma come con chi sta parlando, mi scusi ma con chi sto parlando io?»	- M.: «Dimmi prima chi sei».
- C.: «L'agente Catarella sono, lei è il dottore Montalbano***, proprio lei in persona***?»	- C.: «Catarella sono»
- M.: «Sì Catarella, sì sono io, che è successo?»	-
- C.: «Mi ***scusasse dottori,*** ma non l'avevo ***arraccanosciuta***, capace che lei stava dormendo.»	-
	- M.: «Che c'è?»
	- C.: «Mi ***scusasse***, ma non avevo ***arraccanosciuta*** la voce ***sua di lei***, dottori. Capace che lei stava dormendo»
- M.: «No Catarè stavo ballando! Certo che stavo dormendo, sono le ***cinco*** di mattina! Cos'è successo per chiamarmi a quest'ora?»	- M.: «Capace di sì, alle ***cinco*** di matina! Mi vuoi dire che c'è senza stare ulteriormente a <u>scassarmi la minchia</u>?»
- C.: «Ci fu un morto ***accìso*** a Mazàra del Vallo»	- C.: «Ci fu un morto ***accìso*** a Mazàra del Vallo»
- M.: «A Mazàra del Vallo? E che ce	

ne fotte a noi di Mazàra del Vallo! Noi siamo a Vigàta!» - C.: «Ma guardi dottori, che il morto…»[18]	- M.: «E che me ne fotte a me? Io a Vigàta sto» - C.: «Ma guardi, dottori, che il morto...».

Salvo, se nel romanzo si rimette a dormire e, poco dopo, sbriga le faccende del mattino velocemente per recarsi in commissariato; nella serie si lascia trasportare dalle onde del mare di Marinella. Terminata la nuotata mattutina, viene a sapere dalla trasmissione televisiva ReteLibera che il caso del morto di Mazàra è gestito dal collega Mimì Augello: ci troviamo di fronte a un riadattamento in cui non viene trasposto il dialogo tra Montalbano e Catarella, in cui il Commissario apprende la veridicità della notizia, perché il regista ha preferito utilizzare un mezzo di comunicazione, la televisione, per mettere a conoscenza Salvo del caso. Probabilmente è un modo per non appesantire lo spettatore con dialoghi non strettamente necessari o, ancor meglio, per dare un tocco di maggiore realtà alla scena.

Giacomo Manzoli, in *Cinema e Letteratura*[19], sostiene l'esistenza di tre tipi di trasposizione, escludendo l'impossibilità di conservare una fedeltà assoluta e alla lettera: il primo approccio al testo letterario consiste nel mantenere del romanzo solo alcuni elementi d'ispirazione, lasciando che il film prosegua autonomamente; un secondo approccio prevede la trasposizione di un testo cogliendo solo alcuni momenti fondamentali; la terza tipologia, che riguarda maggiormente il ciclo di Montalbano, propone la fedeltà assoluta, laddove risulti possibile, sia da un punto di vista linguistico che contenutistico. Regista e sceneggiatori hanno, dunque, scelto, e non dovuto scegliere, di adattare fedelmente il film al romanzo, limitandosi a eliminare delle parti non fondamentali (azione meglio riconosciuta come "sottrazione").

Arrivato in commissariato, Salvo incontra all'ingresso Fazio, con il quale ha una discussione molto accesa, rimproverandolo di aver incaricato Catarella di informarlo riguardo alla morte del tunisino. La decisione della regia è, dunque, quella

[18] Confronto dialogo: *Il ladro di merendine*; min. 00.10-pp. 9-10 del romanzo.
[19] G. MANZOLI, *Cinema e Letteratura*, Roma, Carocci, 2015, pp. 70-74.

di anticipare una parte posteriore del romanzo. Dopo la telefonata fra Salvo e Livia, Catarella si precipita nell'ufficio del Commissario per avvisarlo «che c'è uno che si trova dintra un ascensori»[20], peggiorando notevolmente l'umore di Salvo, il quale chiede a Fazio maggiori informazioni al riguardo. Venendo a conoscenza della morte di un uomo all'interno di un ascensore, Montalbano, munito di tanta pazienza, si dirige verso il palazzo in questione, accolto da tutti i condomini. Il primo incontro, come anche nel romanzo, è con la guardia giurata Giuseppe Cosentino, colui che ha rinvenuto il cadavere: constatando subito che si tratta di omicidio, Salvo richiede la presenza del dottor Pasquano. La descrizione dell'autore viene rispettata minuziosamente: la schiena verso il fondo dell'ascensore, la bottiglia di vino bianco vicino alla mano destra. Avendo appreso le prime informazioni circa la famiglia e il lavoro di Lapecora, il Commissario lascia il palazzo e si dirige verso il commissariato. La regia, come anche nell'episodio *La forma dell'acqua*, decide di inserire un elemento assente nel romanzo: Karima, attenta a osservare l'accaduto, insospettisce lo spettatore, inducendolo a presuppore il coinvolgimento della medesima nell'omicidio di Lapecora. La figura di Karima, infatti, viene introdotta da Camilleri solo attraverso il dialogo tra Salvo e la vedova Antonietta Palmisano, presentata dal principio come amante del defunto Lapecora.

Le scene seguenti, della signora Piccirillo con la figlia e dell'ingegnere Culicchia, rispettano l'isotopia tematica, creando continuità e corrispondenza con il testo. Il successivo incontro con Jacomuzzi è un'aggiunta della regia, non presente dunque nel romanzo: così Salvo apprende qual è l'arma del delitto. L'umorismo dell'attore protagonista, Luca Zingaretti, rende assai piacevole la visione dei vari episodi: egli rispecchia esattamente il carattere del protagonista camilleriano e, di conseguenza, non vengono apportate variazioni all'isotopia patemica[21].

Eliminata la sosta di Salvo presso l'osteria di San Calogero, la discussione con Mimì Augello circa il caso del tunisino ammazzato si svolge in commissariato, subito dopo la chiamata del questore, che nel romanzo precede diverse scene. Riprende la

[20] A. CAMILLERI, *Il ladro di merendine*, Palermo, Sellerio, 1996, p. 15.
[21] G. MANZOLI, *Cinema e Letteratura*, Roma, Carocci, 2015, pp. 78-79.

continuità testuale con il colloquio tra Salvo e la guardia giurata, con l'ispezione dell'appartamento di Lapecora e con l'incontro con la vedova Lapecora: un incredibile botta e risposta acceso e veloce tra i due interlocutori, una vera messa in scena della più feroce e veritiera gelosia da parte dell'attrice Guia Jelo. I due agenti si precipitano a ispezionare lo scagno del signor Lapecora e, terminata la perlustrazione, Salvo rientra a casa per gustare un abbondante piatto di pasta con i broccoli.

Il mattino seguente, se nel romanzo Montalbano decide di recarsi presso lo scagno, nell'episodio televisivo precede la visita ad Aisha, l'anziana donna che vive nella medesima strada di Karima: con l'ausilio di Fazio, il Commissario riesce a visitare l'abitazione della giovane donna, apprendendo notizie riguardanti Karima e suo figlio. Completamente assente è l'incontro con il maggiore Marniti e il tenente Piovesan; difatti, dopo aver incontrato Aisha, Salvo s'imbatte nell'accesa discussione di strada tra madri infuriate per la presenza di un ladro di merendine. Arrivato nuovamente allo scagno di Lapecora, si confronta con Galluzzo e dà un'ultima occhiata in giro, notando il giornale ritagliato dal quale sono state create le lettere anonime spedite alla vedova Antonietta Palmisano. La signora Clementina Vasile Cozzo, avvistando attraverso la finestra il commissario Montalbano, ha chiamato direttamente allo scagno per informarlo circa la presenza sporadica della donna delle pulizie e di un giovane. Del figlio di Lapecora non c'è traccia e la regia, avendo anticipato la prima visita all'abitazione di Karima, inserisce la chiamata di Aisha al commissariato per avvisare Salvo del ritorno della donna, come stabilito in precedenza. Dopo essere giunto sul posto e accortosi della messa a soqquadro dell'abitazione, Salvo si lascia cullare tra le delizie dell'osteria di San Calogero. Placato l'appetito, torna a casa per abbracciare Livia appena rientrata da Boccadasse e, nel raccontare la tremenda indagine nella quale si è impelagato, capisce che c'è un nesso tra Karima e il ladro di merendine: in pochi minuti convoca tutti i colleghi, assieme a Livia, per catturare il bambino. Gli sceneggiatori, attenti a ogni minimo dettaglio, inseriscono un dialogo tra Mimì e Livia per mettere in mostra la gelosia di Salvo, che viene subito percepita tramite uno sguardo folgorante del Commissario

verso il collega. Avvistato e bloccato, François giunge a casa tra le braccia di Livia. Le scene seguenti concentrano l'attenzione su François: è, infatti, il bambino a riferire della fuga di Karima e a riconoscere lo zio in tv, identificato erroneamente con un altro nome. Incaricando Nicolò Zito di denunciare televisivamente la scomparsa di Karima e di suo figlio François, Salvo confessa al collega di Mazàra, Valente, le proprie perplessità circa la morte di Ahmed. I due decidono, dunque, di interrogare Rahman, colloquio che rivela la vera identità dell'uomo ammazzato: un pericolosissimo terrorista tunisino. Con nuovi elementi Salvo giunge a nuove conclusioni, provvisorie naturalmente, che lo inducono a voler investigare maggiormente per arrivare a una verità definitiva.

Conservare e tutelare l'ordine cronologico di un romanzo può inevitabilmente risultare particolarmente complicato; infatti, paragonando la resa televisiva, come più volte affermato, alla stesura del romanzo, appare evidente la differenziazione tempistica che li separa. La regia introduce, dunque, l'incontro con padre Jannuzzo, che comunica al Commissario il numero di targa dell'autovettura nella quale ha precedentemente visto Karima discutere con un uomo. Salvo decide, quindi, di richiedere il controllo della stessa al questore, per ridurre i tempi d'attesa, e riesce, nella scena seguente, attraverso le parole di Livia e la genialità di François, a capire che la vedova Lapecora ha studiato minuziosamente il piano per l'omicidio del marito. Nonostante la personalità del Commissario sia stata costruita come particolarmente rigida e distaccata, la scena di Salvo con il piccolo tra le braccia scioglie il pregiudizio circa la sua persona, dato che si mostra affettuoso e quasi paterno. Giunto in commissariato, Montalbano si occupa dell'interrogatorio con l'autista del bus utilizzato dalla vedova per raggiungere la sorella a Fiacca, il sig. Lopiparo, il quale gli riferisce di aver visto la signora cambiare bus per tornare di nuovo a Montelusa. Coltello e tazzina vengono portati al commissariato in attesa dell'interrogatorio della vedova.

Spostando l'attenzione sull'omicidio del tunisino, Valente e Montalbano sono a colloquio con il comandante del peschereccio: l'incontro funge da elemento chiave

perché porta alla luce la complicità del Capo di Gabinetto, il Commissario Mario Spadaccia.

Fiction	*Romanzo*
	- P.: «Voi volete ***cunzumàrmi***! Volete rovinarmi!»
- M.: «Eh, caro signor Prestìa, io voglio essere sincero, la vedo male, molto molto male!»	- M.: «È lei che lo sta facendo con le sue stesse mani»
- P.: «Eh no! M'avevano garantito che…»	- P.: «Eh no! Eh no! Fino a questo punto no! M'avevano garantito che...»
- V.: «Garantito che cosa?»	- M./V.: «Cosa le avevano garantito?»
- P.: «…che non avrei avuto rotture di coglioni.»	- P.: «... che non avrei avuto ***camurrìe***, rotture di coglioni»[22].

È il questore a dare conferma dell'ipotesi di Salvo: il numero di targa appartiene ai Servizi Segreti. Il Commissario sembra, quindi, preoccupato, a tal punto da assicurarsi che Livia e il piccolo siano effettivamente al sicuro; dà gli ordini sul da farsi nelle ore successive e torna in commissariato per verificare che tutto sia come da lui previsto.

Il giorno successivo apprende la notizia della morte di Aisha, giunge sul luogo del delitto e, con aria affranta, controlla se il libretto contenente l'enorme quantità di soldi appartenente a Karima sia stato portato via. Tappa seguente è il notaio: Salvo vuole assicurarsi che, raggiunta la maggiore età, il figlio di Karima possa impossessarsi del denaro della madre. Eliminata dalla resa televisiva la richiesta di una videocamera poco rumorosa all'amico conduttore di Retelibera, la ripresa si sposta a Marinella, nel soggiorno del Commissario, mentre Nicolò Zito posiziona, ancor meglio nasconde, la videocamera tra i libri. La furbizia e l'astuzia di Montalbano entrano preziosamente in scena con il finto arresto della vedova Antonietta Palmisano: Salvo ha studiato accuratamente il teatrino da portare in scena

[22] Confronto dialogo: *Il ladro di merendine*; min. 1.08.04-pp. 163-67 del romanzo.

e, come da lui programmato, l'assassina di Lapecora si trova costretta a dover confessare.

Il capitolo diciassette del romanzo camilleriano mostra la sofferenza del Commissario che, appresa la malattia mortale del padre, si chiude nella tristezza più profonda, annullando ogni impegno e rifiutando ogni contatto:

Un leggero tremore alle mani lo fece faticare a rimettere la lettera dentro la busta e quindi infilarsela in tasca. Gli era calata addosso una profonda stanchezza che lo costrinse ad appoggiarsi, con gli occhi chiusi, allo schienale della seggia. Respirare gli diventò difficoltoso, la càmmara gli parse non avere più aria. Si susì a fatica […] Stette sullo scoglio per più di due ore e quando si susì per tornare in paisi aveva pigliato la sua decisione. Non sarebbe andato a trovare suo padre. Vedendolo avrebbe certamente capito la gravità del suo male, sarebbe stato peggio. Del resto, non sapeva quanto suo padre avrebbe gradito la sua presenza. Inoltre, a Montalbano i moribondi facevano spavento e orrore: non era certo dì poter sopportare l'orrore e lo spavento di veder morire suo padre, sarebbe scappato via, al limite del collasso.

Nella fiction la figura del padre è completamente assente: infatti, Montalbano apprende della malattia solo nell'episodio *La forma dell'acqua*, trasmesso come terzo della serie (come accennato). L'idea degli sceneggiatori, come dello scrittore, è di dare allo spettatore/lettore una continuità nella storia, sebbene sia noto che ogni episodio ha vita propria. Dunque, se nel testo Salvo apprende della morte del padre solo nel terzo romanzo, la regia ha deciso di posticipare televisivamente la conoscenza di quest'avvenimento, registrandolo e trasmettendolo nel terzo episodio.

Gli ultimi cinque minuti della messa in onda riguardano perlopiù l'incontro tra Salvo e il colonnello Lohengrin Pera. Sebbene l'incontro mantenga l'intenzione dello scrittore, alcuni dettagli del romanzo vengono meno: infatti, se Camilleri ha previsto un duro e feroce scontro tra i due, la regia pare aver ridimensionato la rabbia di Montalbano, facendola riversare esclusivamente sul cellulare del colonnello e non lasciandolo ubriaco nella mani di Fazio, ma tagliando la scena e portando lo spettatore direttamente al mattino seguente, quando Salvo viene a conoscenza del ritrovamento di un cadavere, quello della tunisina Karima.

Il protagonista e il mare hanno un legame indissolubile e, come anche nell'episodio *La forma dell'acqua*, la prima e l'ultima apparizione del Commissario

si hanno sempre a contatto con l'acqua. Essendo completamente assente la figura del padre, i titoli di coda sono preceduti dalla lettera che Salvo invia a Livia, di cui viene riportato un piccolo estratto per due ragioni: in primo luogo, con la lettera Salvo comunica a Livia lo stato di salute del piccolo, il quale fungerà da legame tra differenti romanzi successivi, tra cui *La voce del violino* e *L'odore della notte*; in secondo luogo, l'importanza di questa lettera è data anche dal fatto che Salvo Montalbano appare sempre distante e apatico, privo di emozioni e di sentimenti, non professa mai amore alla sua donna né bene ai suoi colleghi, resta sempre nei suoi panni, non sbilanciandosi neanche se costretto. Questo è, dunque, uno dei pochi momenti in cui il più famoso commissario siciliano si distacca dalla sindrome di Peter Pan[23], caratteristica chiave del personaggio, mostrandosi innamorato e predisposto al matrimonio pur di rendere felice l'amata Livia.

Il giudice di Montelusa che si occupa di queste cose ha in qualche modo regolarizzato la posizione di François, solo per il tempo necessario al disbrigo delle pratiche, assegnandolo in provvisorio affidamento alla sorella di Mimì. Lo stesso giudice m'ha informato che sì, teoricamente, sarebbe possibile in Italia l'adozione da parte di una donna non sposata, ma, ha aggiunto, in realtà sono chiacchiere. E mi ha citato il caso di un'attrice sottoposta da anni a sentenze, pareri, dispositivi, tutti in contrasto tra di loro. La cosa migliore da fare per abbreviare i tempi, secondo il giudice, sarebbe quella che noi due ci sposassimo. Quindi prepara le carte[24].

Il linguaggio camilleriano

Il dialetto è sempre la lingua degli affetti, un fatto confidenziale, intimo, familiare. Come diceva Pirandello, la parola del dialetto è la cosa stessa, perché il dialetto di una cosa esprime il sentimento, mentre la lingua di quella stessa cosa esprime il concetto[25].

[23] G. MARRONE, *Storia di Montalbano*, Palermo, Museo Pasqualino, 2018, p. 59.
[24] A. CAMILLERI, *Il ladro di merendine*, Palermo, Sellerio, 1996, p. 244.
[25] A. CAMILLERI, T. DE MAURO, *La lingua batte dove il dente duole*, Roma, Laterza, 2013, p. 5.

Il linguaggio utilizzato da Andrea Camilleri spesso viene definito dialetto siciliano: è un errore. Il suo plurilinguismo è un ibrido ben riuscito tra italiano standard, italiano neostandard, dialetto siciliano e particolari neologismi di cui l'autoresi serve per esprimere un tono, un'emozione. Paolo Mauri, in un articolo pubblicato da «La Repubblica» nel 1998, ha definito quello di Camilleri un «italiano sporco»[26], un miscuglio linguistico parlato, utilizzato per ragioni culturali e ambientali in parti del paese, per così dire, poco all'avanguardia. Il suo, però, non è un linguaggio sporco, non è una semplice lingua dialettale utilizzata per dare un maggiore *pathos* all'opera: quella di Camilleri è l'invenzione di un veicolo linguistico adatto a un pubblico di lettori misto, appartenente a più generazioni, un linguaggio piacevole, puro e pulito.

L'ibridazione di linguaggi differenti lo porta inevitabilmente a utilizzare nelle opere parole in italiano e in dialetto, con una maggiore, minore o uguale frequenza. Come afferma più volte l'autore, la scelta dell'utilizzo di un termine piuttosto che un altro dipende dalle circostanze, dal grado di istruzione della persona parlante e dal tono di voce utilizzato per esprimere un concetto. In questa sede non verranno trattate la capacità e la destrezza con la quale l'autore si cimenta nell'alternanza di stile e tono, dimostrate su testi presi in analisi per la trasposizione: obiettivo preminente è mostrare quanto la lingua funga da filo conduttore, dando continuità e coerenza ai racconti, anche televisivi, in quanto ogni episodio del ciclo poliziesco, per quanto possa avere vita propria, è legato con il successivo non dalla consequenzialità degli avvenimenti ma da personaggi, ambientazioni e linguaggi che li contraddistinguono, rendendoli inconfondibilmente connessi. Caratterizzata da un'ampia varietà di codici, la lingua dell'autore mostra la propria eterogeneità familiarizzando con le differenti varianti che portano al cambiamento del tono, dello stile e del registro. L'utilizzo della parlata dialettale siciliana non solo mostra l'appartenenza e il legame dell'autore con la sua terra, ma riesce anche a rendere le sue storie reali, tangibili e veritiere: il lettore, infatti, partecipa attivamente alla lettura non solo quando viene interpellato

[26] P. MAURI, *Montalbano un commissario con la lingua molto sporca*, in «La Repubblica», 14 luglio 1998; cfr. l'URL http://www.angelfire.com/pa/camilleri2/lug.html (ultima consultazione: 11 marzo 2021).

dall'autore, ma è ripetutamente coinvolto dal linguaggio maccheronico, familiare e confidenziale con il quale lo scrittore empedoclino fa parlare i personaggi.

Camilleri utilizza il dialetto non solo nella scelta del lessico ma anche seguendo la sintassi della varietà linguistica regionale e soprattutto del parlato, sradicando la concezione della normale sequenza SVO e usufruendo, come nel parlato, di dislocazioni a sinistra dell'oggetto, della costruzione passiva, di frasi scisse per dare maggior rilievo al soggetto. Prediligendo il discorso diretto e inserendo, dunque, molteplici dialoghi tra protagonisti e personaggi (scelta probabilmente derivata dalla lunga esperienza teatrale), frantuma le frasi, donando coesione attraverso l'uso di connettivi, demarcativi, segnali fatici e di sfumatura. Introduce autoctonismi, dialettismi italianizzati, neologismi e prestiti esterni, si destreggia tra italiano scritto, italiano parlato, regionalismi, modi di dire ed esclamazioni dialettali. L'idioma utilizzato presenta anche il carattere, la cultura e la personalità dei personaggi, i quali non sono quasi mai introdotti e descritti dalla voce narrante, ma attraverso il modo di parlare l'autore lascia al lettore la possibilità di decifrarne l'appartenenza a una determinata classe sociale, l'età anagrafica e la provenienza geografica.

In alcuni casi, l'autore utilizza termini non facilmente comprensibili e, per tale ragione, nel corso dell'opera li spiega attraverso la traduzione letterale, ne chiarisce il significato e ne contestualizza l'utilizzo. Il suo linguaggio, dunque, non si occupa solo di rendere reale la scena e di caratterizzare i personaggi, ma seduce il lettore, lo rende siciliano anche se geograficamente appartenente a un'altra regione o addirittura nazione, non stanca ma al contrario incita, suscita l'attenzione e la curiosità, ed è proprio grazie al linguaggio che anche la trasmissione televisiva dei suoi romanzi ha riscosso un così enorme successo: lo spettatore non apprezza esclusivamente la trama del singolo episodio, che d'altronde spesso subisce riduzioni, cambiamenti e incrementi, ma si innamora dell'eccellente resa linguistica che, tenendo particolarmente fede al testo, costituisce la colonna portante delle avventure poliziesche del commissario siciliano più amato dall'Italia contemporanea.

Fenomeni linguistici

Come accennato, nei romanzi Camilleri propende particolarmente per l'italiano parlato, avvalendosi spesso di dislocazioni, utilizzando frasi con una sequenza che differisce dalla consueta SVO; lo scopo, nella maggior parte dei casi, è di mettere in rilievo un complemento, spostandolo a destra o a sinistra:

- «Non lo so, io *la parola* gliela passo para para»[27];
- «*A Pino Catalano e a Saro Montaperto* […] il caposquadra assegnò il posto lasciato vacante da Peppe e Caluzzo»[28];
- «*La busta* gliela posso far vedere io. Venga»[29];
- «Dove l'avete messa, *la collana*?»[30].

Negli esempi riportati, tratti da *La forma dell'acqua*, l'autore volontariamente focalizza l'attenzione su particolari termini (la parola, la collana, la busta), al fine di condurre il lettore a individuare un elemento che in altri casi sarebbe passato in secondo piano. La dislocazione a sinistra della busta e la dislocazione a destra della collana attribuiscono un rilievo maggiore all'oggetto in discussione: nel primo caso, per esempio, il complemento oggetto è anteposto al verbo e richiede la ripresa con un pronome; nella dislocazione a destra, invece, il complemento oggetto è posposto al verbo e assume maggiore spicco anche grazie all'anticipazione del pronome.

- «Bisogna vedere come *la cosa* ce la viene a contare il comandante del peschereccio»[31];
- «Che abbiamo in casa *un orfano*»[32];
- «E *del morto di qua*, quello dell'ascensore, che mi dici?»[33].

---

[27] A. CAMILLERI, *La forma dell'acqua*, op. cit., p. 33.
[28] Ivi, p. 9.
[29] Ivi, p. 69.
[30] Ivi, p. 70.
[31] A. CAMILLERI, *Il ladro di merendine*, op. cit., p. 135.
[32] Ivi, p. 113.
[33] Ivi, p. 36.

Anche in questi esempi, tratti dal romanzo *Il ladro di merendine*, Camilleri utilizza le frasi segmentate com'è solito nel parlato, spostando e distaccando il complemento dal resto della frase. Se nei discorsi si tende a gerarchizzare le informazioni classificandole in primo piano (*foreground*) e secondo piano (*background*), nelle frasi la divisione avviene allo stesso modo tra tema e rema, informazione già nota e informazione nuova, spostando il focus al fine di mettere in risalto l'informazione nuova.

Un altro fenomeno sintattico che perlopiù segue la linea dialettale è lo spostamento del verbo alla fine della frase (corsivi nostri):

- «A chi arrestarono? Alle Piccirillo arrestarono? Se le stanno portando? In galera vanno?»[34];
- «Dottore, Io sbirro sono. Macari meno bravo di lei, ma sempri sbirro. Come fa a sapiri che il picciliddro è scappato?»[35];
- «Ma se lei stesso ha detto ora che io in quella càmmara non ci trasii?»[36];
- «L'ascensori mi passò nuovamenti davanti e se ne calò al pianoterra. E allora io principiai a farmi le scale. Quando con la mia gamba offisa finalmente arrivai, trovai la guardia giurata che non faceva avvicinare a nisciuno. Io gli dissi della bottiglia e lui mi garantì che l'avrebbe riferito all'autorità. Lei autorità è?»[37].

In questi esempi tratti dal romanzo *Il ladro di merendine*, si può facilmente notare che Camilleri ha posposto il verbo alla fine della frase, come d'altronde è tipico del dialetto siciliano, prevedendo il posizionamento della parola alla quale voleva dare maggiore rilievo all'inizio.

Particolarità del siciliano che l'autore tende a utilizzare spesso è anche la sostituzione del passato prossimo in favore del passato remoto e del condizionale a vantaggio del congiuntivo, indipendentemente dall'estrazione sociale (corsivi nostri):

[34] Ivi, p. 30.
[35] Ivi, p. 172.
[36] Ivi, p. 139.
[37] Ivi, p. 29.

- «Oh, Signuri! Chi fu? Chi successi?».
«Niente che debba preoccuparla. Anzi, porto buone notizie, mi creda. Suo marito è in casa?». «Sissi, oggi smontò presto»[38];

- «Dunque, potevano essere le dieci, le dieci e mezzo, quando Milly, che stava travagliando, ha visto i fari di un'automobile che, venendo dalla latata di Montelusa ranto il mare, si dirigeva, correndo, alla mànnara. Si scantò»[39];

- «Che fu?» spiò Mimì appena lo taliò in faccia[40];

- «E come spiega, ragionando con la sua testa, che ad essere ammazzato fu solo mio marito?»[41];

- «Dottore che fu?»
«Ma come, ti scordasti di quell'arresto?»[42];

Nei romanzi presi in esame si rileva anche l'utilizzo del "di" sostitutivo del "da" e del "ci", pronome clitico, sostitutivo di "gli", "le", "a loro", "a voi" (corsivi nostri):

- «Coltello».
«Di cucina?»
«Probabile»[43];

- Magari a Pino quella notte non ci poté sonno[44];

- «A Raccadali, sta provando un travaglio di Martoglio, quello che parla di san Giuvanni dicullatu. Ci piaci, a me figliu, fari u triatru»[45];

- «Ci lo dissi, ci ho spirènzia. Corsi dal fruttarolo e telefonai a voi. Doppo mi misi di guardia davanti all'ascensore»[46].

Sempre proveniente dal dialetto è la ripetizione di sostantivo, aggettivo, avverbio e nome (corsivi nostri):

---

[38] A. CAMILLERI, *La forma dell'acqua*, op. cit., p. 99.
[39] Ivi, p. 52.
[40] A. CAMILLERI, *Il ladro di merendine*, op. cit., p. 202.
[41] Ivi, p. 190.
[42] Ivi, p. 218.
[43] Ivi, p. 42.
[44] Ivi, p. 30.
[45] A. CAMILLERI, *La forma dell'acqua*, op. cit., p. 67.
[46] A. CAMILLERI, *Il ladro di merendine*, op. cit., p. 21.

- «torno torno vi era stato alzato un alto muro»[47];
- «L'ho saputo ora ora da un collega di Montelusa»[48];
- «darrè il bancone ci stava un omo sicco sicco»[49];
- «Ho nuciddre americane appena abbrustolite, càvude càvude»[50];
- «Tambasiò casa casa per una mezz'orata»[51];
- «dopo un certo tempo gli occhi le pigliavano a fare pupi pupi»[52].

Il raddoppiamento o la ripetizione comportano l'intensificazione di un concetto: quando l'autore raddoppia l'avverbio di tempo "ora", vuole specificare che l'azione è svolta in quel preciso momento; il raddoppiamento di "torno" sta per indicare 'completamente intorno' e nel caso di "cavude cavude" s'intende 'particolarmente calde'.

L'accusativo preposizionale è profondamente radicato nei dialetti meridionali, utilizzato da Camilleri nel parlato dei personaggi e a volte anche nelle sue descrizioni paesaggistiche o circostanziali: «Non è cretina. Anche *a me mi* hanno chiamato zio e non lo sono per niente»[53].

Camilleri, inoltre, elabora e produce una determinata tipologia di linguaggio, variabile o meno, per ogni suo personaggio. Si prenda in analisi la figura di Catarella: il suo linguaggio è legato inevitabilmente alla comicità; egli si esprime in un italiano disordinato e maccheronico, storpiando le parole e invertendo la struttura delle frasi. L'autore non si preoccupa della descrizione fisica del personaggio, non lo presenta neanche, lascia che il suo personale e originale linguaggio mostri al lettore le caratteristiche della persona:

[47] A. CAMILLERI, *La forma dell'acqua*, op. cit., p. 10.
[48] Ivi, p. 162.
[49] A. CAMILLERI, *Il ladro di merendine*, op. cit., p. 18.
[50] Ivi, p. 117.
[51] Ivi, p. 80.
[52] Ivi, p. 75.
[53] Ivi, p. 120.

«Pronto!».
«Con chi è che io sto parlando?».
«Dimmi prima chi sei».
«Catarella sono».
«Che c'è?».
«Mi scusasse, ma non avevo arraccanosciuta la voce sua di lei, dottori. Capace che lei stava dormendo».

«Capace di sì, alle cinco di matina! Mi vuoi dire che c'è senza stare ulteriormente a scassarmi la minchia?».

«Ci fu un morto accìso a Mazàra del Vallo».
«E che me ne fotte a me? Io a Vigàta sto».
«Ma guardi, dottori, che il morto...».
[…]
«Nonsi, dottori, non è giorno festevoli, ma sono tutti sul porto a scascione di quel morto a Mazàra di cui il quale le tilifonai, se s'arricorda, nei paraggi di questa matinata presto».
«Ma se il morto è a Mazàra, che ci fanno sul porto?».
«Nonsi, dottori, il morto qua è».
«Ma se il morto è qua, Cristo santo, perché mi vieni a dire che è morto a Mazàra?».
«Pirchì il morto era di Mazàra, lui lì travagliava».
«Catarè, ragionando, si fa per dire, come usi tu, se ammazzano qua a Vigàta un turista di Bergamo, tu che mi dici? Che c'è un morto a Bergamo?».
«Dottori, la quistione sarebbe che è che questo morto è un morto di passaggio. Dunqui, lui l'hanno sparato ammentre che si trovava imbarcato sopra un piscariggio di Mazàra»[54].

Analizzando l'estratto sopra riportato, tratto dal romanzo *Il ladro di merendine*, si nota facilmente la differenza di linguaggio tra l'agente Catarella e il Commissario Montalbano: dialettismi, raddoppiamenti, parole italiane rese in dialetto, dislocazione di termini e verbi, un insieme di particolarità adattate al contesto e alla tipologia di personaggio.

Differente è, invece, il caso di Salvo, commissario in grado di destreggiarsi abilmente tra differenti tipologie di linguaggio, che riesce a conformarsi alle circostanze, tra uno strettissimo dialetto siciliano e l'italiano standard sfoggiato nelle situazioni meno popolari. Montalbano è l'unico personaggio che possiede un plurilinguismo utile per interloquire con tutti i personaggi del racconto: passa, infatti, dall'italiano burocratico utilizzato in contesti giuridici e lavorativi al dialetto locale di Porto Empedocle adoperato con il piccolo François nel romanzo *Il ladro di merendine*. L'italiano viene utilizzato con i suoi superiori, con Livia, genovese; con persone di una certa estrazione sociale con la quale non ha particolare confidenza; un

[54] Ivi, pp. 9-11.

misto di italiano e dialetto è adoperato per comunicare con personaggi aventi lo stesso livello culturale del protagonista. Per dialogare con le autorità e le forze dell'ordine utilizza una lingua burocratica, con personaggi meno istruiti usa semplicemente il dialetto. Importante da sottolineare è la scelta del codice linguistico a seconda del tono: ironico, triste, allegro o nìrbuso.

Lessico e trasposizione

È possibile affermare che Andrea Camilleri nella stesura dei romanzi aventi come protagonista il Commissario Salvo Montalbano usufruisca, per la maggioranza, di termini appartenenti al lessico dialettale, termini italiani dialettalizzati e termini dialettali italianizzati. Classificare i termini appartenenti al dialetto comporterebbe, dunque, ammettere l'esistenza di tre categorie: termini dialettali con basi diverse a quelle dell'italiano, autoctoni; termini dialettali con basi comuni a quelle dell'italiano; parole italiane dialettalizzate.

Prendendo in analisi il romanzo *Il ladro di merendine*, si può graficamente illustrare la differenziazione fra le tre categorie facendo riferimento a termini ricorrenti.

	Parole con base diversa dall'italiano	*Parole con base comune all'italiano*	*Parole italiane dialettalizzate*
Aggettivi	Garruso: 'furbo'	Càvude: 'calde'	
Verbi	Babbiare: 'scherzare' Trasire: 'entrare' Taliare: 'guardare' Spiare: 'chiedere'	Accanuscere: 'conoscere' Arrispondere: 'rispondere'	Chiudiri Sapiri
Sostantivi	Primissu: 'permesso' Picciliddro: 'piccolo'	Spirenzia: 'speranza' Càmmara: 'camera' Pinsèro: 'pensiero'	Ascensori Fimmina Faccenna
Congiunzioni		Accussì: 'così'	

Preposizioni	Sutta: ‘sotto’ Supra: ‘sopra’	
Avverbi	Accussì: ‘così’ Nenti: ‘niente’	Pirchì

L’utilizzo delle parole con base diversa dall’italiano comporta uno sforzo maggiore per il lettore, non abituato alla lettura di dialettismi così radicati nel passato tradizionale siciliano. L’autore, infatti, usufruisce di termini reduci da un dialetto spesso non più contemporaneo e, per permettere a chi legge di comprenderne il significato e di abituarsi al loro ricorrere, li ripete decine di volte all’interno dello stesso romanzo. Inoltre, deve essere sottolineata la differenza di impiego di parole italiane a vantaggio dei dialettismi dai primi romanzi a quelli più recenti.

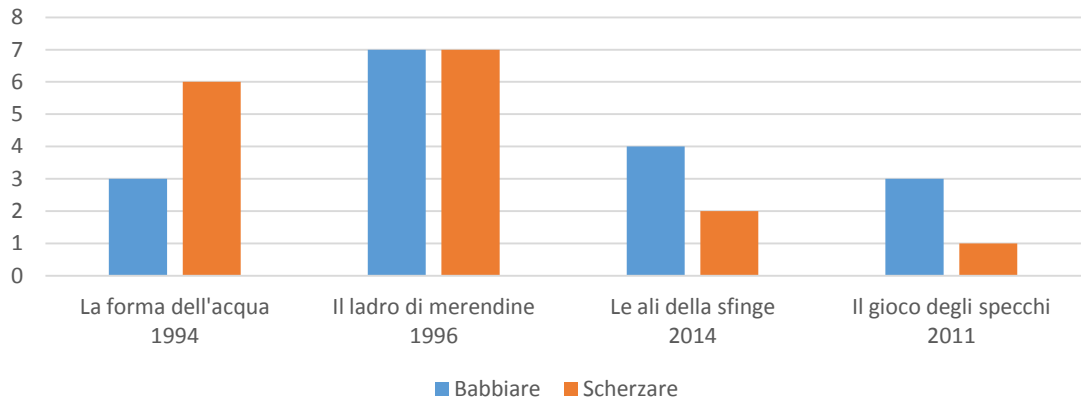


Figura 6: Impiego dei termini “babbiare” e “scherzare” in quattro romanzi

Dal grafico è percepibile il progressivo impiego del dialettismo a svantaggio della parola appartenente alla lingua italiana. Il verbo “babbiare” viene utilizzato nel romanzo *La forma dell’acqua* un numero inferiore di volte rispetto al verbo “scherzare”. Nel *Ladro di merendine*, invece, i due verbi ricorrono lo stesso numero di volte e nel romanzo *Il gioco degli specchi*, pubblicato nel 2011, il verbo dialettale supera quello italiano. Si potrebbe sostenere che l’autore ha provato negli anni ad

abituare il lettore al suo tipo di scrittura, aumentando l'utilizzo dei dialettismi di pari passo con l'aumento dei romanzi pubblicati.

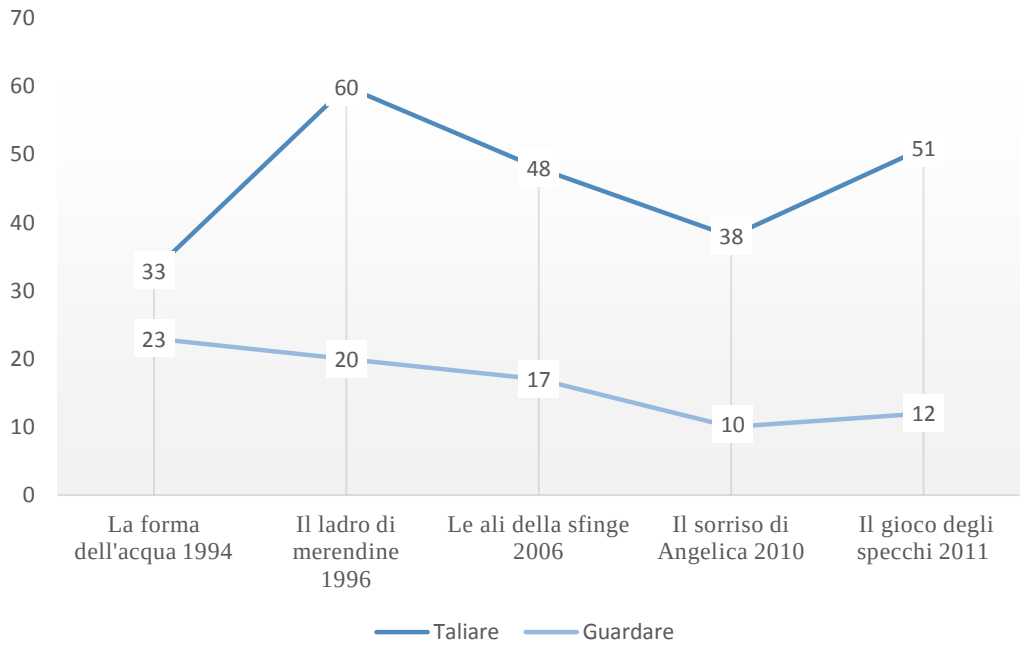


Figura 7: Impiego dei termini "taliare" e "guardare" in cinque romanzi

Nel grafico riportato si evince ancora una volta che dal 1994 al 2011 l'impiego del verbo "taliare" è aumentato circa del 54% a discapito del suo corrispettivo "guardare", il cui impiego è diminuito del 47,8%.

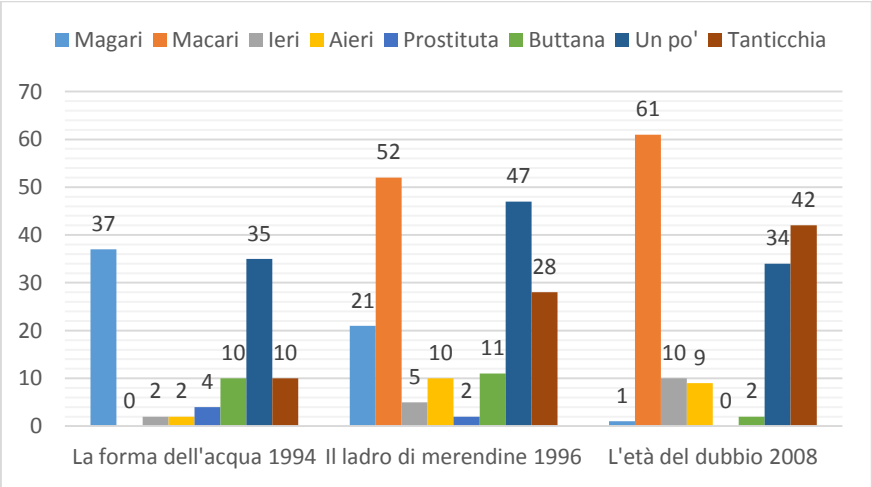


Figura 8: Impiego di alcuni dialettismi e dei loro termini italiani in tre romanzi

Anche l'utilizzo dei sostantivi ha subìto variazioni nel corso degli anni: molti vocaboli dialettali, utilizzati più o meno volte a seconda della trama dei romanzi, sono stati impiegati con sempre più frequenza, quasi eclissando i vocaboli appartenenti all'italiano standard e neostandard. Le parole che hanno una base totalmente differente dalla lingua italiana si sono affermate gradualmente e senza mai sostituire completamente le parole italiane. Si prenda come esempio "tanticchia": nel 1994 l'autore ha utilizzato questo dialettismo solo dieci volte e il corrispettivo italiano trentacinque; nel 1996 impiega ventotto volte il dialetto e quarantasette l'italiano; nel 2008 la differenza tra i due termini è minima e l'autore utilizza il primo quarantadue volte e il secondo trentaquattro. I termini che hanno base comune con l'italiano, invece, hanno avuto uno sviluppo maggiore e in minor tempo, come evidenziato nel grafico sottostante: la preposizione di luogo "sotto" dal 1994 al 2011 ha subìto un calo di utilizzo pari all'84%, sostituita quasi del tutto dal corrispondente siciliano "sutta", impiegato fino a trentatré volte nel 2010.

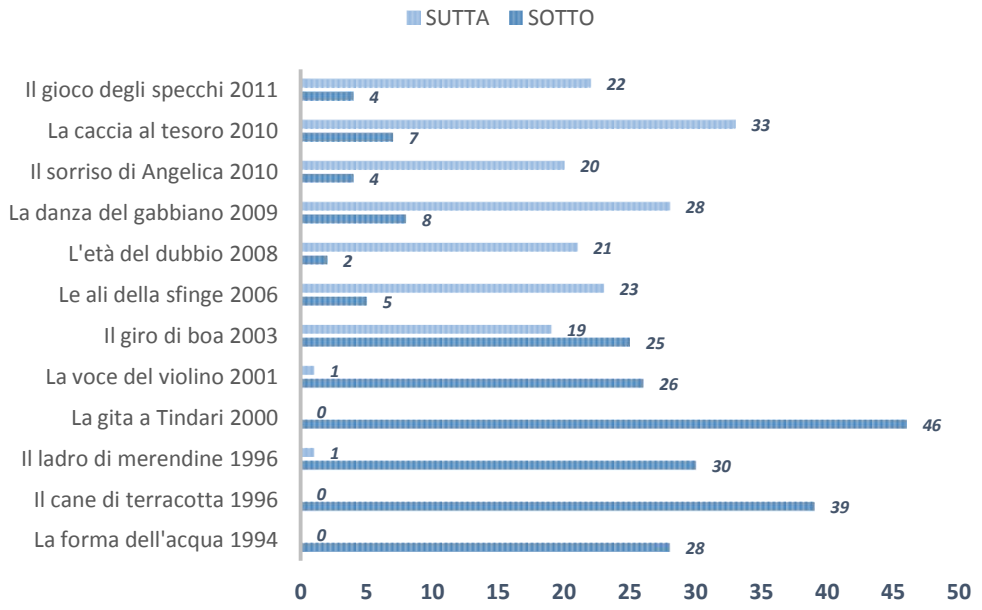


Figura 9: Impiego dei termini "sutta" e "sotto" in dodici opere

È inevitabile concludere che il progressivo utilizzo delle forme dialettali sia dovuto al successo ottenuto dal genere e dalla volontà dell'autore di mostrare una

situazione reale e contemporanea, differenze culturali ed economiche tra classi sociali, quotidianità.

L'autore si cimenta sempre con maggior rigore nella stesura linguistica dei romanzi, limandoli e trasformandoli anche a distanza di anni. Camilleri, infatti, scrive nel 2005 *Riccardino*, metaromanzo che verrà pubblicato postumo e con il quale intende abbandonare il personaggio più amato dagli italiani, Montalbano, ma nel 2016 decide di rivisitare l'opera e di modificarla esclusivamente da un punto di vista linguistico. Nel 2020, dopo aver riposato per circa quindici anni nel cassetto dell'autore, *Riccardino* approda in libreria: la differenza fra le due stesure è percepibile sin dal primo capitolo, all'interno del quale viene impiegato un numero differente di dialettismi e di parole dialettalizzate. Se nella prima stesura, infatti, non compaiono più di 480 vocaboli non appartenenti all'italiano standard/neostandard, in quella del 2016 Camilleri trasforma le parole italiane e modifica anche quelle in dialetto, producendo un capitolo con circa 680 dialettismi. Ciò che impressiona, dunque, non è la trasformazione dei vocaboli italiani ma la conseguente modifica delle parole già particolari e non facilmente comprensibili. Si riportano di seguito alcuni esempi dei termini che hanno subito quest'ulteriore modifica e di alcune parole italiane divenute dialettali:

2005	**2016**
Livarisi	Libbirarisi
Acconosceva	Acconosciva
Corcarsi	Corcarisi
Cavarsela	Passarisilla
Capiricci	Accapirici
Arricordarsi	Arricordarisi
Colla	Coddra
Perso	Pirduto
Dimando	Addimando
Scansarselo	Scansarissillo
Dove	Indove
Richieste	Dimanne
Sono	Sunno
Accesso	Trasuta
Cinematò	Ginematò

Figura 10: Termini del Riccardino che hanno subito modifiche progressive

Rispetto all'edizione del 2005, la rivisitazione successiva ha delle particolarità ben riconoscibili, come l'aferesi di sostantivi, verbi e articoli con vocale iniziale ('mpastata, 'na, 'ndescrivibili, 'mbecilli). Da notare, poi, la presenza di raddoppiamenti fonosintattici, cambiamenti di vocale finale per l'utilizzo del plurale in sostituzione del singolare e del femminile sostitutivo del maschile. Il cambiamento deciso dall'autore senza dubbio mostra la volontà di aggiornare il codice linguistico per adattarlo al linguaggio evoluto nel corso degli anni:

Poi nel novembre del 2016, a 91 anni compiuti, sorpreso di essere ancora vivo e di avere ancora voglia di scrivere, ho pensato che fosse giusto "sistemare" Riccardino. […] Mi sono sorpreso delle mie stesse parole, non ricordavo più la storia, l'ho trovata buona e purtroppo sempre attuale. Non ho infatti cambiato nulla della trama, però ho pensato fosse doveroso aggiornare la lingua. In questi anni si è tanto evoluta, grazie anche alla fiducia dei miei lettori che mi hanno seguito, compreso, e che mi hanno quindi permesso di farlo[55].

Camilleri, in un'intervista[56], ha dichiarato che la trasposizione visiva della serie è stata così buona da rendere la fiction un'opera con vita propria, al punto da non farlo sentire il suo autore ma semplicemente uno spettatore. Sebbene ogni episodio si distacchi e risulti indipendente dal testo scritto del romanzo, non si può negare la forte coerenza complessiva della serie, non solo a causa della trama e dei personaggi, ma anche per l'impostazione linguistica che prevede l'alternarsi di italiano e dialetto proprio come nei romanzi camilleriani. Il regista Alberto Sironi ha dichiarato in un'intervista a «La Repubblica»[57] di aver avvicinato il più possibile la lingua televisiva a quella utilizzata dall'autore nella scrittura dei romanzi e di essersi concesso solo dei piccoli excursus per la spiegazione del significato di vocaboli poco noti e incomprensibili. La sceneggiatura dei vari episodi è opera di Francesco Bruni, Salvatore de Mola e Andrea Camilleri, con regista, appunto, Alberto Sironi: Andrea

[55] A. CAMILLERI, *Riccardino*, Palermo, Sellerio, 2020, pp. 275-76.
[56] Ufficio stampa Rai: cfr. l'URL https://www.facebook.com/watch/?v=627611187795306 (ultima consultazione: 11 marzo 2021).
[57] M. DI CARO, *Montalbano, via al primo caso*, in «La Repubblica», in *Camilleri Fans Club*; cfr. l'URL http://www.vigata.org/rassegna_stampa/1998/Archivio/Art38_Film_ott1998_Rep.htm (ultima consultazione: 11 marzo 2021).

Camilleri, in realtà, ha ammesso che il suo intervento da sceneggiatore si è limitato alla modifica del linguaggio che ha cercato di "camillerizzare".

Come precedentemente affermato, paragonare due opere è possibile solo se a confrontarsi sono i dialoghi. Paragonando i due romanzi analizzati, *La forma dell'acqua* e *Il ladro di merendine*, con il primo e il terzo episodio corrispondente, si possono evincere differenze e uguaglianze; alcuni vocaboli probabilmente poco fruibili dallo spettatore sono stati sostituiti con sinonimi in italiano o con dialettismi più accessibili:

[p. 16] *La forma dell'acqua*	[00:05:30] *La forma dell'acqua*
S.: «Mi pare di starmi facendo una sauna, ora una botta fridda, ora una botta ***càvuda***»	S.: «Mi pare di starmi facendo una sauna, ora una botta fridda, ora una botta ***calda»***
[p. 19] *La forma dell'acqua*	[00:07:31] *La forma dell'acqua*
M.: «Brigadiè, non ho capito. Tu ***m'arrisbigli*** senza sapere una minchia? Chi l'ha trovato?»	M.: «Fazio ma fammi capire, tu ***mi chiami*** senza sapere una minchia?»

A differenza dei dialettismi "cavùda" e "arrisbigliare", il sostantivo "picciotta" e il verbo "arricanoscere" vengono utilizzati sia nello scritto che nell'adattamento televisivo. Questa decisione probabilmente è dovuta alla semplicità delle parole più facilmente comprensibili in quanto aventi base comune alla lingua italiana e più conosciute anche perché tipiche del dialetto siciliano:

[p. 26] *La forma dell'acqua*	[00:09:34] *La forma dell'acqua*
P.: «Domani? Ma vuole scherzare! Prima dell'ingegnere c'è quella ***picciotta*** che hanno trovato nella discarica, poi c'è Fofò Greco…»	P.: «Domani?! Ma lei è un pazzo! Prima dell'ingegnere ho quella ***picciotta*** di una ventina d'anni stuprata in un casolare e ritrovata mangiata dai cani dieci giorni dopo, poi tocca a Fofò Greco

[p. 10] *Il ladro di merendine*	[00:00:10] *Il ladro di merendine*
C.: «Mi scusasse, ma non avevo ***arraccanosciuta*** la voce sua di lei, dottori. Capace che lei stava dormendo»	C.: «Mi scusasse dottori**,** ma non l'avevo ***arraccanosciuta***, capace che lei stava dormendo»

Il verbo "pigliare", nel romanzo *La forma dell'acqua*, in alcuni casi viene utilizzato nella traduzione di un dialettismo ancor meno comprensibile, mentre in altri viene sostituito dal corrispettivo "prendere":

[p. 50] *La forma dell'acqua*	[00:20:52] *La forma dell'acqua*
M: «Sì, ***c'inzirtasti***»	M: «E ci ***pigliasti***»
[p. 101] *La forma dell'acqua*	[00:49:14] *La forma dell'acqua*
«Non ti devi scantare, la cosa è regolare ed è in mano a mia. Però è meglio ***pigliare*** tutte le precauzioni, non vorrei che Rizzo facesse come i cornuti che ci ripensano dopo, alla scordatina. Dieci milioni sono sempre dieci milioni».	«Solo che è meglio ***prendere*** tutte le precauzioni possibili, non vorrei che Rizzo facesse come i cornuti che ci ripensano dopo alla scordatina. Dieci milioni sono sempre dieci milioni».

Nel romanzo *Il ladro di merendine*, invece, il verbo resta quasi del tutto invariabile nel passaggio allo schermo e frequentemente viene inserito anche quando nel testo originale non è presente:

[p.13] *Il ladro di merendine*	[00:02:44] *Il ladro di merendine*
F.: «Duttù, non se la ***pigliasse*** con mia solo perché tira vento. Io, stamatina presto, prima d'avvertire il dottor Augello ho fatto cercare lei»	F.: «Non se la ***pigliasse*** cu mia solo perché tira vento, io stamattina presto prima di avvertire il dottore Augello ho fatto avvertire lei»
[p. 189] *Il ladro di merendine*	[01:24:50] *Il ladro di merendine*
A.: «Duecento milioni, duecento milioni a quella grandissima buttana! Se non lo fermavo, quello era capace di mangiarsi lo scagno, la casa e il deposito»	A.: «Commissario, treccento milioni, treccento milioni alla grandissima troia! Se non lo fermavo tutte cose si ***pigliava***, chiddu era capace ca si faciva mangiare

macari ’a casa, ’a mi casa. Treccento milioni pe dda troia! Maleriddu!»

Il verbo “travagliare” ha un ruolo predominante nella trasposizione televisiva: sostituendo definitivamente il verbo “lavorare” e il verbo “sparagnare”, sostitutivo di “risparmiare”, guadagna un posto stabile nella trasposizione:

[p. 14] *Il ladro di merendine*

F.: «Era un tunisino. Dicono che ***travagliava*** con le carte in regola. Là quasi tutti gli *eguipaggi* sono misti. Primo perché sono buoni lavoratori e secondo perché, se vengono fermati, loro ci sanno come parlare con quelli».

[00:02:44] *Il ladro di merendine*

F.: «Sì e no… Era tunisino però era imbarcato a Mazàra, dicono che ***travagliava*** con le carte in regola»

[p. 11] *Il ladro di merendine*

C.: «Pirchì il morto era di Mazàra, lui lì travagliava»

[00:03:20] *Il ladro di merendine*

C.: «Perché il morto di Mazàra era, lui lì ***travagliava***!»

[p. 37] *Il ladro di merendine*

A.: «Io? Io ti farei le scarpe? Salvo, se avessi veramente voluto farti le scarpe, in quattro anni che ***travagliamo*** assieme, tu a quest’ora saresti a dirigere il più perso commissariato nel più perso paese della Sardegna mentre io sarei, come minimo, vicequestore. Tu, Salvo, lo sai che sei? Un colabrodo che perde acqua da tanti pirtùsa. E io non faccio altro che tapparti quanti più buchi posso».

[00:16:58] *Il ladro di merendine*

A.: Salvo lasciamo perdere, quant’è che ***travagliamo*** assieme io e te? Quattro anni? Ecco, se io avessi voluto veramente farti le scarpe, in quattro anni che ***travagliamo*** assieme sarei diventato come minimo vicequestore!

[p. 133] *La forma dell’acqua*

«Poi sono andato da Saro e gli ho dato l’assegno. Li ho dovuti persuadere, non si convincevano, pensavano a una ***babbiata***, poi si sono messi a baciarmi le mani. Le ***sparagno*** tutto quello che il
Signore, a loro parere, dovrebbe fare nei suoi confronti. La macchina è al commissariato. Che faccio, gliela porto a

[01:06:00] *La forma dell’acqua*

«Sissignore, gli ho consegnato anche l’assegno. Ho dovuto insistere con lui e la moglie, non si convincevano, pensavano fosse una ***babbiata***. Poi quando hanno capito si sono messi a baciarmi le mani. Le ***speragno*** tutto quello che il signore dovrebbe fare a sentire loro nei suoi confronti».

casa?».

Nell'ultimo esempio riportato si può anche notare l'utilizzo del sostantivo "babbiata": nonostante non abbia base comune con l'italiano, infatti, si è imposto come tipicità del lessico camilleriano.

In tema di verbi, "scangiare" viene preferito all'italiano "scambiare", ancora una volta probabilmente per la facilità di comprensione dettata dalla similarità:

[p. 165] *Il ladro di merendine*	[01:09:06] *Il ladro di merendine*
«Ma di queste cose ne succedono ogni giorno! Si scangiano tra loro, l'essenziale è che non ci siano proteste».	«Sai, succede ogni giorno, si scangiano tra di loro. È importante che non ci siano proteste».

La regia e gli sceneggiatori hanno deciso, dunque, di semplificare il linguaggio camilleriano trasmettendo televisivamente, come già dimostrato, le parole di più semplice comprensione per garantire una fruibilità maggiore allo spettatore, cercando di far arrivare il prodotto mediatico non solo alla fascia di popolazione centro-meridionale: non hanno abbandonato l'impostazione stilistica e linguistica dell'autore, ma l'hanno resa più appetibile e decifrabile trasponendola, a volte, in italiano standard. Inoltre, la regia ha modificato alcuni "botta e risposta" tra personaggi rendendoli più dialogati e reali, introducendo anche parti di discorso completamente assenti:

[p.13] *La forma dell'acqua*	[00:03:20] *La forma dell'acqua*
«Questo Pecorilla è un cornuto» proclamò. «Un grandissimo cornuto» rinforzò Pino.	«U sai che ti dico? Il nostro caposquadra, quello stronzo di Pecorilla, è macari un cornuto!» «Tantissimo» Quello ci odia perché siamo diplomati. Per forza, è riuscito a prendere la terza media a quarant'anni solo paganno. E noi che siamo diplomati geometri ci manda a pulire questo posto schifuso»

//	[00:03:38] *La forma dell'acqua* «Senti ma, u ***picciriddu*** come sta?» «Ma come sta, sempre ***u stisso***, sempre ***u stisso***. Di giorno pare che la febbre scende e di notte torna a salire, trentanove, trentanove e mezzo. ***Poveranema*** sta patendo, non fa altro che ***chiangere***». «Non ti preoccupare, cose di bambini sono, poi passa». «Non passa Pino, non passa. È un anno che giro per ospedali qua attorno. ***Nenti***, me lo devo portare lontano da questo paese dove nessuno capisce ***nenti***. C'è bisogno di un dottore bravo. Ma ***como se fa***, ***ce*** vogliono i ***piccioli***, tanti ***piccioli***!»

Nell'esempio riportato, si nota l'utilizzo del termine "piccioli", nonostante non sia stato riportato dall'autore. L'utilizzo del sinonimo di "denaro", infatti, è propriamente dell'antico dialetto siciliano e la regia, considerando il largo utilizzo nel tempo, l'ha riproposto perché maggiormente accessibile.

Nella trasposizione anche alcuni tempi di verbi e alcuni pronomi vengono sostituiti dall'uso in italiano standard: il passato remoto, ampiamente utilizzato nel dialetto regionale siciliano, è sostituito spesso dall'imperfetto e dal passato prossimo. Anche dei semplici vocaboli facilmente comprensibili sono stati spesso sostituiti con il corrispettivo italiano: latra/deliquente; macari/magari; cinco/cinque; manco/nemmeno. D'altra parte, però, "trasiri" e "nesciri", "spiare" e "taliare", sono spesso rimasti invariati, fin dal primo episodio della serie. Le scelte non sono, dunque, statiche perché, come l'autore con i suoi romanzi, così il regista con la serie ha deciso di inserire gradualmente, con sempre più frequenza, dei dialettismi che risultano tipici[58].

Daniela Pagano

[58] A conclusione della ricerca, come già accennato, è stato prodotto un *Glossario* dei termini e dei verbi presenti nei due romanzi analizzati, che verrà edito nel prossimo numero della rivista assieme a due *Appendici*.

L'Unione Europea per un futuro in Open Access

Premessa

Ormai da molti anni, il concetto e la filosofia *Open Access* sono divenuti un tema ricorrente nell'ambito dell'editoria accademica e oggi hanno assunto un ruolo centrale nel dibattito sul futuro della comunicazione scientifica internazionale[1]. Nonostante derivi da un fenomeno nato in campo informatico, l'*Open Access* ha trovato terreno fertile in quello della ricerca scientifica, la quale sente la necessità di diffondere liberamente i propri contenuti tra ricercatori, al fine di rendere la comunicazione scientifica più inclusiva.

L'*Open Access*, ad oggi, sembra essere il destino naturale della comunicazione scientifica, eppure la sua implementazione nei diversi paesi del mondo ma anche nelle diverse comunità disciplinari non è univoca. A una sua affermazione si oppongono pregiudizi, antichi retaggi ma anche e soprattutto considerazioni legate ai modelli economici tradizionali; si aggiungono anche una scarsa conoscenza del modello e una generale confusione da parte dei vari protagonisti della comunicazione scientifica.

Va sottolineato come le scienze umane e sociali abbiano risposto in maniera meno immediata, rispetto alle scienze "dure", ai nuovi impulsi forniti da Internet e dalla tecnologia, a causa dell'esiguità dei finanziamenti alla ricerca, della prevalenza di pubblicazioni monografiche, la cui struttura è meno adatta alle potenzialità della rete, e della minor propensione alle tecnologie degli studiosi, dei docenti e dei

[1] Si tratta di un estratto della tesi di Laurea magistrale in "Editoria e scrittura" dal titolo *L'editoria accademica umanistica verso l'Open Access* discussa presso la Sapienza Università di Roma nella sessione invernale dell'Anno Accademico 2019/2020: relatore il prof. Julian Bogdani, correlatrice la prof.ssa Maria Panetta. In funzione della pubblicazione in rivista si è ritenuto opportuno dividere i temi principali dell'elaborato in due contributi. Il primo riporta un'analisi storica e analitica delle necessità e delle spinte che hanno permesso al modello *Open Access* di diffondersi anche in Italia. Il secondo articolo, che uscirà prossimamente, darà risalto in maniera più empirica al punto di vista delle case editrici nel settore umanistico, le quali si trovano oggi a dover affrontare il cambiamento in corso.

ricercatori, oltre al fatto di non avere una cogente necessità di velocizzare il sistema di scambio di contenuti[2].

Solo negli ultimi anni il digitale ha cominciato lentamente ad affermarsi come strumento di comunicazione anche nelle scienze umane, grazie alla spinta data dall'Unione Europea, la quale ha posto come obbligatoria la pubblicazione *Open Access* per tutte le ricerche da essa finanziate; e grazie alle varie iniziative che puntano ad accelerare la transizione verso un accesso aperto completo per tutta la comunicazione scientifica finanziata con fondi pubblici, quali *Plan S*[3] e *Transformative Agreements*[4]. All'estero questo passaggio è iniziato molto presto e l'Italia ha dovuto seguire la scia del cambiamento per non rimanere indietro nel mercato internazionale, per cui anche il Ministero dell'Università e della Ricerca ha sentito la necessità di adeguarsi, varando una proposta di legge per un'incentivazione della pubblicazione ad accesso aperto in Italia[5]. Questo passaggio, però, non può essere effettuato con una semplice imposizione da parte delle istituzioni, ma necessita di un cambiamento del sistema commerciale delle case editrici italiane e dello studio e della creazione da parte di queste ultime di un sistema di editoria digitale che possa permettere la larga disseminazione, scopo primo dell'*Open Access*.

Il ruolo delle case editrici commerciali

In Italia, storicamente, sia i destinatari che i produttori della ricerca scientifica hanno spinto per una produzione libraria esterna alle università e hanno mantenuto queste abitudini editoriali consolidate nel tempo, continuando ad alimentare rapporti con editori privati sviluppatisi nel corso di decenni. Inizialmente gli editori non

[2] M. CASELLA, *L'Open Access nelle scienze umane*, in «Biblioteche oggi: Mensile di informazione aggiornamento dibattito», Vol. XXVI n. 10, dicembre 2008, pp. 40-49 (http://www.bibliotecheoggi.it/pdf.php?filepdf=20081004001.pdf; ultimo accesso: 2 aprile 2021).
[3] Plan S. Making full and immediate OpenAccess a reality, *What is cOAlitions S?* (https://www.coalition-s.org/about/; ultimo accesso: 2 aprile 2021).
[4] ESAC, *Transformative agreements* (https://esac-initiative.org/about/transformative-agreements/; ultimo accesso: 2 aprile 2021).
[5] Normativa, Portale legge vigente (https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:legge:2013;112; ultimo accesso: 2 aprile 2021).

ottenevano grossi profitti dalle pubblicazioni, ma sfruttavano il nome di personalità illustri del mondo accademico per rafforzare il proprio prestigio e aprirsi un canale per entrare nel mercato editoriale scientifico e, a loro volta, essi stessi erano una presenza benefica, in grado di permettere agli studiosi e agli autori di diffondere il proprio pensiero[6]. Negli anni Cinquanta del Novecento gli editori iniziano a vedere la pubblicazioni di riviste scientifiche anche come uno strumento di profitto, e per le università italiane, che hanno da sempre fatto i conti con problemi di natura finanziaria che impedivano agli atenei di assumersi l'onere di un'attività editoriale, affidare la pubblicazione dei lavori nati in seno all'università all'esterno dell'istituzione è un'esigenza.

Per questo in Italia ci sono state varie case editrici private che hanno instaurato feconde collaborazioni con singoli atenei o con un settore disciplinare specifico e da qui con i docenti: è il caso per esempio di Giuffrè o Simone per le edizioni giuridiche, Apogeo o Zanichelli, note per il settore scientifico; Laterza o Il Mulino, prestigiose per il settore della saggistica e molte altre. Quindi in Italia prima di tutto esistono editori di saggistica a carattere specialistico che agiscono anche nel mercato accademico[7]. Fino agli anni Novanta del XX secolo, la situazione resta invariata. C'è un'editoria più propriamente universitaria, nata in seno all'università (ad esempio, il Mulino, Edipuglia, All'insegna del Giglio *etc*.) ma che opera al di fuori dagli atenei di riferimento; soprattutto, ci sono diversi protagonisti che si dividono un mercato ristretto, ritagliandosi ognuno un proprio spazio[8].

---

[6] G. VITIELLO, *La comunicazione scientifica e il suo mercato. Riusciranno le biblioteche digitali e l'editoria "alternativa" a sovvertirne i "fondamentali"?*, in «Biblioteche oggi: Mensile di informazione aggiornamento dibattito», Vol. XXI, n. 5, giugno 2003, pp. 37-57.

[7] L. SPINAZZÈ, *La comunicazione scientifica accademica italiana nel mondo digitale. Siti internet, biblioteche digitali, archivi aperti, case editrici universitarie digitali*, Tesi di laurea Università Ca' Foscari di Venezia, Anno Accademico 2004/2005.

[8] G. VITIELLO, *L'editoria universitaria in Italia. La mobile frontiera tra iniziative private e intervento pubblico, diritto d'autore e accesso aperto*, in «Biblioteche oggi: Mensile di informazione aggiornamento dibattito», Vol. XXIII, n. 3, aprile 2005, pp. 34-49.

La necessaria nascita delle University Press

Il mercato editoriale scientifico internazionale attraversa un periodo di crisi quando, a causa della forza di alcuni grandi editori commerciali che tendono ad avere il monopolio delle pubblicazioni, vengono poste barriere di accesso alla pubblicazione, sfruttando la necessità degli scienziati di pubblicare per ottenere prestigio scientifico e benefici in termini di carriera. Il bisogno di pubblicare (*publish or perish*, pubblicare o morire[9]) è stato una delle cause dell'iperproduttività editoriale. Si arriva alla crisi dei prezzi dei periodici: le biblioteche non riescono ad affrontare la spesa necessaria ad acquistare gli abbonamenti per tutte le riviste scientifiche e si ritrovano costrette a rinunciare a diverse pubblicazioni nel tentativo di mantenere il possesso di quelle edite dai maggiori editori internazionali.

Nel contempo, con l'innovazione tecnologica e l'avvento dell'editoria digitale è stato possibile diminuire il prezzo di produzione dei periodici e ciò ha permesso la nascita di nuovi editori. Anche i "vecchi" editori commerciali hanno sfruttato a proprio vantaggio le possibilità offerte da Internet, affiancando all'edizione cartacea quella digitale[10]. È aumentata l'iperproduttività editoriale e in questo modo per le biblioteche è stato sempre più difficile acquisire cataloghi completi di tutte le riviste e delle pubblicazioni. In questi fenomeni risiedono le ragioni che hanno spinto la nascita di University Press (UP) anche in Italia.

Un'UP è una casa editrice di appartenenza universitaria che utilizza le risorse accademiche per pubblicare libri e periodici strettamente correlati alle ricerche e agli insegnamenti dell'istituzione accademica: esse non nascono con l'obiettivo finale di ottenere un profitto economico, ma con l'intento di diffondere cultura e conoscenze. In Italia le UP costituiscono un fenomeno recente: il primo momento di confronto che ha messo in evidenza il tema dell'editoria accademica è stata la conferenza *Scholarly*

[9] M. GUERRINI, *Gli archivi istituzionali. Open access, valutazione della ricerca e diritto d'autore*, Milano, Editrice Bibliografica, 2010.

[10] N. CAVALLI, *Editoria Scientifica: La transizione al digitale. Università, biblioteche e case editrici di fronte ad un sistema in evoluzione*, Tesi di Dottorato Università degli studi Milano-Bicocca, Anno Accademico 2005/2006.

communication and academic press[11] tenutasi a Firenze, presso l'Università degli Studi, nel 2001. La prima *University Press* è nata proprio a Firenze nel 2000.

Le UP italiane nascono già come editori digitali, in quanto le nuove tecnologie hanno permesso agli atenei di far fronte alla produzione editoriale[12]; l'editoria digitale consente di contenere i costi rispetto al tradizionale modello distributivo, nonché di ampliare il potenziale bacino geografico di utenza: non a caso le UP sono le maggiori case editrici italiane per utilizzo del metodo *Open Access*, ma questa non è stata l'unica spinta che ha permesso loro il maggiore sfruttamento di questa opportunità. Le UP possono usufruire dei fondi forniti loro dalle università e dagli atenei di appartenenza, e possono quindi sostenere una pubblicazione in *Open Access* senza dover richiedere un elevato pagamento a monte (all'autore), a differenza delle case editrici commerciali, che devono anche fare una valutazione sulla sostenibilità economica del progetto. Naturalmente, anche le UP devono far quadrare i bilanci e conciliarli con la missione editoriale, sebbene la diffusione dei risultati delle ricerche e la circolazione della conoscenza scientifica resti più importante della valutazione economica[13]. Per un editore, che sia questo un'University Press o un editore commerciale, è comunque necessario a monte lo stesso quantitativo di lavoro editoriale sulle pubblicazioni, in quanto *Open Access* non significa "libera pubblicazione di qualunque ricerca senza controllo editoriale", ma ha come scopo principale rendere la comunicazione scientifica più facilmente accessibile e aumentare la disseminazione, mantenendo la qualità del lavoro editoriale portato avanti da un personale altamente specializzato.

---

[11] A. M. TAMARRO, *Scholarly Communication and Academic Presses Proceedings of the International Conference 22 March 2001*, Firenze, Firenze University Press, 2002 (http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.109.4040&rep=rep1&type=pdf#page=101; ultimo accesso: 2 aprile 2021).

[12] A. BRAUT, *Le University Press in Italia. Proposta di manuale redazionale*, Tesi Università degli Studi di Parma, Anno Accademico 2010/2011.

[13] M. GUERRINI, R. VENTURA, *Problemi dell'editoria universitaria oggi: il ruolo delle university press e il movimento a favore dell'open access*, in *Dalla pecia all'e-book: libri per l'università: stampa, editoria, circolazione e lettura*, Atti del Convegno internazionale di studi (2008), a cura di G. P. Brizzi et M. G. Tavoni, Bologna, CLUEB, 2009, pp. 665-70 (https://www.torrossa.com/it/resources/an/2448130; ultimo accesso: 2 aprile 2021).

Archivi: e-print, pre-print e post-print

Un primo impulso all'*Open Access* viene dai cosiddetti *e-prints*, i quali non sono altro che la versione digitale di un prodotto di ricerca scientifico. A loro volta gli *e-prints* si distinguono in due categorie: *pre-prints* e *post-prints*. I primi sono contributi che circolano esclusivamente online e, non essendo ancora stati stampati, non sono ancora stati sottoposti a valutazione (*peer review* o altra forma) da parte della Comunità scientifica di quel settore disciplinare. Ovviamente la pubblicazione di un *pre-print* è uno strumento valido e utile soprattutto, e quasi unicamente, per le scienze "dure". I *post-prints*, invece, sono contributi che assumono la forma digitale successivamente a quella cartacea e per questo hanno già conseguito l'approvazione dei pari[14].

Un secondo impulso alla diffusione dell'*Open Access* è stata proprio la creazione degli archivi digitali ad accesso aperto, che nascono al fine di permettere l'auto-archiviazione, all'interno di questi *repositories*, di tutto il materiale di ricerca utilizzato per una specifica ricerca, in accordo con le politiche di *copyright* dell'editore.

Nel 1999 a Santa Fe (Usa) nasce OAI, *Open Archives Initiative*, che ha organizzato i protocolli e le regole per lo scambio di dati, dando avvio a una standardizzazione su larga scala dei *repositories* internazionali e ha consentito l'adozione di strumenti software *Open Source* messi a disposizione gratuitamente per creare archivi e piattaforme interoperabili[15].

Possiamo definire gli archivi come «organizzazioni dedicate alla missione di raccogliere, immagazzinare, conservare e fornire accesso a documenti»[16]; dunque, gli archivi digitali conservano e rendono disponibili agli utenti documenti e contenuti in formato digitale. Gli archivi possono essere disciplinari, e dunque riguardare un unico

[14] A. LETTING, *Scenari dell'editoria digitale nel mondo istituzionale della conoscenza: l'editoria universitaria e l'editoria scolastica*, Tesi di dottorato Università degli studi Milano-Bicocca, Anno Accademico 2011/2012.
[15] Open Archive Initiative, *Standard of Web content interoperability* (http://www.openarchives.org/; ultimo accesso: 2 aprile 2021).
[16] M. GUERRINI, *Gli archivi istituzionali. Open access, valutazione della ricerca e diritto d'autore*, op. cit.

ambito, oppure istituzionali, nel qual caso la gestione è nelle mani di un'organizzazione. I *repositories* istituzionali devono trovare una collaborazione con l'editoria universitaria, cercando il coinvolgimento fattivo di dipartimenti e facoltà.

Le Raccomandazioni della CRUI sull'editoria elettronica[17] prendono in esame, a partire dal contesto generale creato dall'*Open Archives Initiative* (OAI) e dagli archivi istituzionali, gli aspetti tecnici e di formato, gli aspetti legali inerenti il diritto d'autore, le problematiche legate alla valutazione della ricerca e alle prospettive che essa può assumere rispetto ai *repositories*.

Incentivi all'Open Access nei progetti di finanziamento della ricerca da parte della Comunità Europea

Negli ultimi anni vari Paesi e diverse istituzioni hanno implementato politiche di sfruttamento del modello *Open Access* differenti, analizzando i meccanismi della comunicazione scientifica attuale, hanno attuato le loro scelte in relazione ai differenti contesti sociali, economici, culturali, politici. L'Europa ha avuto un ruolo cruciale nella spinta verso l'adozione di *policies Open Access* nei vari paesi europei.

L'azione europea si è focalizzata entro il quadro dello Spazio europeo della ricerca (SER), un mercato unico della ricerca e dell'innovazione in Europa per migliorare la circolazione, la concorrenza e la collaborazione transfrontaliera fra ricercatori e istituzioni di ricerca[18].

Infatti, nel luglio 2012 l'Unione Europea emana due documenti strategici per l'OA, volti a promuovere l'ampia diffusione dei risultati della ricerca:

- *Comunicazione COM (2012) 401 final, Towards better access to scientific information: Boosting the benefits of public investments in research*, che

[17] P. COTONESCHI, G. PEPEU, *Raccomandazioni per lo sviluppo dell'Editoria Elettronica negli Atenei Italiani, Conferenza dei Rettori delle Università Italiane Commissione CRUI dei Delegati Rettorali per le Biblioteche di Ateneo Gruppo di lavoro sull'Editoria Elettronica*, Firenze, Firenze University Press e CRUI, 2006.

[18] A. DE ROBBIO, *Quale futuro per le riviste accademiche? Open Access, valutazione, distribuzione*, in *Open Access e scienze umane*, a cura di L. Scalco, Milano, Ledizioni Ledipublishing, 2016, pp. 13-25.

definisce gli obiettivi di una *policy* sull'accesso aperto ai contenuti della ricerca finanziata nel corso del programma quadro Horizon 2020[19];

- *Raccomandazione 2012/417/UE, Sull'accesso all'informazione e sulla sua conservazione che fornisce il contesto di applicazione della policy stessa*: la Commissione pone l'accesso aperto alle pubblicazioni scientifiche come principio generale di Horizon 2020, il programma quadro dell'UE per il finanziamento della ricerca e dell'innovazione per il periodo 2014-2020. L'intenzione è di estendere l'obbligo di deposito per tutte le pubblicazioni scientifiche risultanti da progetti finanziati in Horizon 2020 in tutti i settori disciplinari[20].

Horizon 2020 rappresenta una svolta fondamentale e può considerarsi tra i più importanti traguardi nell'accesso aperto in Europa. Il programma rappresenta la messa in pratica della scelta di campo operata dalla Commissione Europea di fare dell'accesso aperto alle ricerche finanziate lo strumento per dare impulso all'innovazione e restituire slancio e competitività alla ricerca europea rispetto a paesi molto più produttivi[21]:

The European Commission emphasises open access as a key tool to bring together people and ideas in a way that catalyses science and innovation. To ensure economic growth and to address the societal challenges of the 21st century, it is essential to optimise the circulation and transfer of scientific knowledge among key stakeholders in European research — universities, funding bodies, libraries, innovative enterprises, governments and policy-makers, non-governmental organisations (NGOs) and society at large[22].

---

[19] COMMUNICATION FROM THE COMMISSION TO THE EUROPEAN PARLIAMENT, THE COUNCIL, THE EUROPEAN ECONOMIC AND SOCIAL COMMITTEE AND THE COMMITTEE OF THE REGIONS *Towards better access to scientific information: Boosting the benefits of public investments in research, COM(2012) 401 final*, Brussels, 17.7.2012 (https://www.kowi.de/Portaldata/2/Resources/fp/2012-com-access-scientific-information.pdf; ultimo accesso: 2 aprile 2021).

[20] *RACCOMANDAZIONE DELLA COMMISSIONE del 17 luglio 2012 sull'accesso all'informazione scientifica e sulla sua conservazione (2012/417/UE)*, Gazzetta ufficiale dell'Unione Europea, 21.7.2012 (https://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2012:194:0039:0043:IT:PDF; ultimo accesso: 2 aprile 2021).

[21] B. ALOSI, *Dichiarazione di Messina 2.0: la via italiana all'accesso aperto*, in «Bibliotime», anno XVII, n. 2, 2014 (https://www.aib.it/aib/sezioni/emr/bibtime/num-xvii-2/alosi.htm; ultimo accesso: 2 aprile 2021).

[22] COMMUNICATION FROM THE COMMISSION TO THE EUROPEAN PARLIAMENT, THE COUNCIL, THE EUROPEAN ECONOMIC AND SOCIAL COMMITTEE AND THE COMMITTEE OF

Horizon 2020 è lo strumento finanziario che attua l'Unione dell'innovazione, un'iniziativa faro di Europa 2020 volta a garantire la competitività globale dell'Europa: il più grande programma di ricerca e innovazione dell'UE con finanziamenti disponibili per 7 anni (dal 2014 al 2020), oltre agli investimenti privati che sono stati attirati; implementato tramite *work program* pluriennali, che si distinguono per alcuni cambiamenti, al fine di un miglioramento della comunicazione scientifica e un abbattimento delle barriere per creare un vero mercato unico per la conoscenza.

L'ultimo *work program* si riferisce al periodo di tempo che va dal 2018 al 2020[23]; come quelli precedenti, segue la *policy* delineata nel Regolamento Horizon 2020 e le disposizioni del *Grant Agreement*, per il quale ogni beneficiario di finanziamento è tenuto a garantire il libero accesso, gratuito, online, per qualsiasi utente di tutti i prodotti scientifici sottoposti a *peer review*[24].

All'interno del *Grant Agreement* viene presentato dalla Commissione un progetto pilota flessibile sulla pubblicazione libera dei dati di ricerca, *Open Research Data Pilot* (ORD) (articolo 29.3), il quale mira a migliorare e massimizzare l'accesso e il riutilizzo dei dati di ricerca generati dai progetti di Horizon 2020. Nei *work program* 2014-2016, il progetto pilota ORD includeva solo aree selezionate, mentre, nella versione rivista del *work program* 2017, il progetto ORD è stato esteso a tutte le aree tematiche di Horizon 2020. La partecipazione al progetto pilota è oggi su base volontaria: «*While open access to research data thereby becomes applicable by default in Horizon 2020, the Commission also recognises that there are good reasons to keep some or even all research data generated in a project closed*»[25]. Quindi, la

---

THE REGIONS *Towards better access to scientific information: Boosting the benefits of public investments in research, COM(2012) 401 final* cit.

[23] *Horizon 2020 Work Programme 2018-2020*, European Commission Decision C(2020)6320, 17 September 2020 (https://ec.europa.eu/research/participants/data/ref/h2020/wp/2018-2020/main/h2020-wp1820-intro_en.pdf; ultimo accesso: 2 aprile 2021).

[24] *Horizon 2020 Work Programme 2018-2020*, European Commission Decision C(2020)6320, 17 September 2020 (https://ec.europa.eu/research/participants/data/ref/h2020/wp/2018-2020/main/h2020-wp1820-intro_en.pdf; ultimo accesso: 2 aprile 2021).

[25] Commissione Europea, *Data management* (https://ec.europa.eu/research/participants/docs/h2020-funding-guide/cross-cutting-issues/open-access-data-management/data-management_en.htm; ultimo accesso: 2 aprile 2021).

valutazione di una proposta non viene influenzata sulla base della partecipazione al programma ORD *Pilot*. Ai progetti partecipanti sarà richiesto di sviluppare un piano di gestione dei dati (*Data Management Plan* - DMP) in cui si deve specificare quali dati saranno aperti, quali dati genererà il progetto, se e come saranno sfruttati o resi accessibili per la verifica e il riutilizzo e come verrà curato e conservato. I costi associati all'accesso aperto ai dati di ricerca, inclusa la creazione del *Data Management Plan*, possono essere dichiarati costi ammissibili di qualsiasi sovvenzione di Horizon 2020[26].

Problematiche e obiettivi

La Commissione Europea si è mossa verso il modello *Open Access* in risposta all'aumento dei prezzi delle riviste e alle richieste della Comunità scientifica. Ed è anche grazie a ciò che un numero crescente di enti di finanziamento della ricerca e università in tutto il mondo richiedono oggi ai ricercatori di fornire ad accesso aperto i risultati della ricerca finanziata con fondi pubblici. Molti editori hanno reagito ai mandati istituzionali consentendo l'auto-archiviazione dei manoscritti in fase di pubblicazione.

Un problema, però, è quello dell'irregolarità e del mancato coordinamento dell'azione e delle strategie di mercato dei diversi Stati membri. Servirebbero degli sforzi basati sulla definizione e lo scambio di beni per portare economie nuove e funzionanti in ogni Paese membro.

Il passaggio all'accesso aperto è, ormai, una tendenza mondiale. Attualmente sono più di 1000 le istituzioni accademiche od organizzazioni di finanziamento della ricerca che richiedono l'accesso aperto per pubblicazioni in tutto il mondo[27].

[26] Commissione Europea, *Open Access & Data Management* (https://ec.europa.eu/research/participants/docs/h2020-funding-guide/cross-cutting-issues/open-access-dissemination_en.htm; ultimo accesso: 2 aprile 2021).
[27] RoarMap Registry of Open Access Repository Mandates and Policies (http://roarmap.eprints.org/; ultimo accesso: 2 aprile 2021).

Alcuni ritengono che muoversi troppo velocemente verso l'accesso aperto possa destabilizzare il settore editoriale accademico e, quindi, il sistema dell'informazione scientifica. È necessario, perciò, che il passaggio tenga in considerazione il costo del processo di selezione, revisione e pubblicazione degli articoli. Questo può essere fatto fornendo fondi per la pubblicazione su riviste ad accesso aperto (*Gold Road*) e garantendo la possibilità dei ricercatori di autoarchiviare i propri risultati (*Green Road*); è necessario, quindi, arrivare a un equilibrio in cui vengano soddisfatti sia i requisiti dei finanziatori che le necessità degli editori, anche con l'implementazione di periodi di embargo, durante i quali gli editori possano generare entrate tramite la vendita e gli abbonamenti. La mancanza di organizzazione e chiarezza sulle responsabilità nel migliorare l'accesso e l'utilizzo dei dati scientifici sono i principali ostacoli al cambiamento. Molti ricercatori e varie imprese innovative sono riluttanti a condividere ciò che percepiscono essere i "loro" dati e sono preoccupati che altri possano trarre ingiustamente benefici dai loro sforzi; inoltre, i ricercatori potrebbero non voler investire tempo negli aspetti pratici del deposito dei propri dati anche per la mancanza di una "ricompensa" immediatamente percepibile di aumento dell'impatto nella comunità scientifica e nelle citazioni.

Plan S

L'Unione Europea, oltre alle sue iniziative, sostiene cOAlition S[28], un consorzio formato da 20 organizzazioni di finanziamento della ricerca lanciato il 4 settembre 2018 con lo scopo di accelerare il processo di transizione verso un accesso aperto completo e immediato alle pubblicazioni di ricerca, ideando a questo fine l'iniziativa *Plan S*. cOAlition S comprende 16 organizzazioni nazionali di finanziamento della ricerca e 4 fondazioni. L'Italia è rappresentata dall INFN-Istituto Nazionale di Fisica Nucleare. L'obiettivo intorno a cui ruota questa iniziativa è il seguente:

[28] Plan S. Making full and immediate OpenAccess a reality, *What is cOAlitions S?* (https://www.coalition-s.org/about/; ultimo accesso: 2 aprile 2021).

With effect from 2021, all scholarly publications on the results from research funded by public or private grants provided by national, regional and international research councils and funding bodies, must be published in Open Access Journals, on Open Access Platforms, or made immediately available through Open Access Repositories without embargo[29].

A scopo di divulgazione e presentazione sono stati redatti un documento contenente i dieci principi fondamentali per il raggiungimento dell'obiettivo e una guida alla loro implementazione[30].

Transformative agreements

Come illustrato precedentemente, la pubblicazione dei contenuti della ricerca è tradizionalmente monopolio di aziende editoriali esterne alle istituzioni universitarie e della ricerca; da tale situazione emerge come ricercatori e docenti universitari, i quali svolgono un ruolo sia di autori dei contenuti sia di fruitori dei contenuti stessi, vengano fortemente penalizzati da questo sistema di pubblicazione e diffusione delle opere di ricerca. Il ciclo di vita del contenuto scientifico è ad anello: il contenuto nasce nelle università e nei laboratori di ricerca e ad essi ritorna, avendo spesso come cliente principale la biblioteca. Accade così ciò che, grazie alla definizione coniata da Stevan Harnad (1996), è passato alla storia con il nome di *Faustian Bargain*[31], per cui gli stessi ricercatori sono costretti a pagare, in qualità di fruitori, per accedere ai contenuti prodotti dai propri colleghi. Come afferma invece Guédon[32], il sapere scientifico, essendo finanziato da denaro pubblico, dovrebbe essere a sua volta reso pubblico. Al fine di evitare o superare questo paradosso si stanno oggi iniziando a stipulare dei *transformative agreements* ovvero contratti negoziati tra istituzioni

[29] *Ibidem*.
[30] Plan S. Making full and immediate OpenAccess a reality, *Principle and Implementation* (https://www.coalition-s.org/addendum-to-the-coalition-s-guidance-on-the-implementation-of-plan-s/principles-and-implementation/; ultimo accesso: 2 aprile 2021).
[31] A. LETTING, *Scenari dell'editoria digitale nel mondo istituzionale della conoscenza: l'editoria universitaria e l'editoria scolastica*, Tesi di dottorato Università degli studi Milano-Bicocca, Anno Accademico 2011/2012.
[32] J. C. GUÉDON, *Per la Pubblicità del sapere. I bibliotecari, i ricercatori, gli editori e il controllo dell'editoria scientifica*, Pisa, Edizioni PLUS, 2004.

(biblioteche, consorzi nazionali e regionali) ed editori che trasformano il modello di business della pubblicazione accademica da uno basato sugli abbonamenti a uno in cui gli editori sono remunerati a un prezzo equo per i loro servizi di pubblicazione ad accesso aperto[33]. Gli accordi trasformativi non sono nuovi; tutti i maggiori editori, così come altri più piccoli, hanno firmato uno o più di questi accordi, che possono essere stipulati con una singola biblioteca, un sistema bibliotecario o un consorzio di biblioteche[34]. Il Piano S ha portato la nozione di accordi trasformativi in primo piano nelle discussioni contemporanee, ma questi accordi sono ben precedenti. Le singole biblioteche, i consorzi bibliotecari e le organizzazioni nazionali sviluppano spesso accordi per andare incontro alle proprie necessità. Anche il Sistema Bibliotecario di Ateneo della Sapienza (SBS) partecipa al contratto nazionale trasformativo per l'accesso ai periodici elettronici dell'editore Springer e per la pubblicazione ad accesso aperto senza costi a carico degli autori; infatti, tutti i costi del contratto sono interamente a carico del Centro Sistema Bibliotecario Sapienza[35]. AISA ha, però, evidenziato alcune criticità di questa pratica in un articolo pubblicato sul sito web dell'associazione:

> Gli accordi trasformativi, programmaticamente pensati come convenzioni temporanee per agevolare la transizione dell'editore ad un accesso aperto completo tramite un graduale spostamento del suo compenso dall'abbonamento ai servizi di pubblicazione, comportano l'esborso di una cifra complessiva, ancorché variamente articolata, per leggere e per scrivere. In questo modo, gli autori delle istituzioni firmatarie, quando pubblicano ad accesso aperto con l'editore in via di trasformazione, difficilmente si rendono conto di farlo a pagamento, mentre la controparte rimane libera di continuare a praticare l'accesso chiuso e a chiedere APC sui fondi di ricerca di chi non appartiene a tali istituzioni. I costi paragonabili se non superiori ai vecchi abbonamenti fanno però sospettare che l'oligopolio dovuto all'esternalizzazione della valutazione della ricerca non sia affatto venuto meno: non si paga per ottenere dei servizi editoriali, ma per ottenere i servizi editoriali di Elsevier, Springer-Nature o Wiley[36].

---

[33] ESAC, *Transformative agreements* (https://esac-initiative.org/about/transformative-agreements/; ultimo accesso: 2 aprile 2021).

[34] L. J. Hinchliffe, *Transformative Agreements*: *A Primer*, in «The Scholarly Kitchen», 23 aprile 2019 (https://scholarlykitchen.sspnet.org/2019/04/23/transformative-agreements/, 3/1/2021; ultimo accesso: 2 aprile 2021).

[35] SBS - Sistema Bibliotecario Sapienza, *SPRINGER: CONTRATTO TRASFORMATIVO 2020-2024* (https://web.uniroma1.it/sbs/springer-trasformativo-2020-2024; ultimo accesso: 2 aprile 2021).

[36] M. C. PIEVATOLO, *Accordi trasformativi: un'offerta che non si può rifiutare?*, in *AISA- Associazione italiana per la promozione della scienza aperta*, 13 luglio 2020, aggiornato il 3 dicembre 2020 (https://aisa.sp.unipi.it/accordi-trasformativi-unofferta-che-non-si-puo-rifiutare/; ultimo accesso: 2 aprile 2021).

cOAlition S lavorerà con *Directory of Open Access Journals* (DOAJ)[37], *Directory of Open Access Repositories* (OpenDOAR)[38], SHERPA/RoMEO[39], *Efficiency and Standards for Article Charges* (ESAC)[40] e altri potenziali partner per stabilire meccanismi di identificazione e segnalazione verificando se riviste, piattaforme editoriali, archivi e accordi di trasformazione soddisfano rispettivamente i requisiti di cOAlition S. L'associazione sosterrà lo sviluppo di uno strumento che i ricercatori potranno utilizzare per identificare se le sedi che suscitano il loro interesse soddisfano i requisiti del *Plan S*[41]. Prima della fine del 2024, cOAlition S concluderà un processo di revisione formale che esaminerà i requisiti, gli effetti e l'impatto del Piano S; in particolare, la revisione esaminerà l'effetto dei *transformative agreements* nonché l'opzione di fornire un accesso aperto immediato a contenuto in abbonamento tramite *repositories* aperti, al raggiungimento di una transizione all'accesso aperto completo e immediato.

Le proposte italiane per far fronte al cambiamento

L'idea generale è quella di arrivare, almeno a livello europeo, a un diverso modello di business per le pubblicazioni scientifiche e a una conversione dell'intero sistema delle pubblicazioni scientifiche al modello dell'accesso aperto[42]. I Paesi che hanno normato la materia, rinnovando e modificando le proprie leggi sul diritto d'autore, sono: la Germania nel 2013, i Paesi Bassi nel 2015, la Francia nel 2016 e il Belgio nel 2018. Tali normative mirano a conferire al diritto di messa a disposizione

[37] DOAJ Directory of Open Access Journal (https://doaj.org/; ultimo accesso: 2 aprile 2021).
[38] OpenDOAR, Directory of Open Access Repository (https://v2.sherpa.ac.uk/opendoar/; ultimo accesso: 2 aprile 2021).
[39] Sherpa Romeo (https://v2.sherpa.ac.uk/romeo/; ultimo accesso: 2 aprile 2021).
[40] ESAC, Efficiency and Standards for Article Charges (https://esac-initiative.org/; ultimo accesso: 2 aprile 2021).
[41] Plan S. Making full and immediate OpenAccess a reality, *Principle and Implementation* (https://www.coalition-s.org/addendum-to-the-coalition-s-guidance-on-the-implementation-of-plan-s/principles-and-implementation/; ultimo accesso: 2 aprile 2021).
[42] P. GALIMBERTI, *Fra comunicazione digitale e valutazione. quale ruolo per l'Open Access nelle scienze umane?*, in *Open Access e scienze umane*, a cura di L. Scalco, Milano, Ledizioni Ledipublishing, 2016, pp. 25-32.

del pubblico i caratteri dell'irrinunciabilità e dell'inalienabilità, modificando la legge sul diritto d'autore, con riferimento a specifiche tipologie di opere scientifiche[43]. Tuttavia, le formulazioni delle norme differiscono per diversi aspetti da paese a paese.

Anche l'Italia ha promosso una legge per l'accesso aperto (Legge 7 ottobre 2013 n. 112)[44] che, però, sembra essere rimasta lettera morta, soprattutto in quanto non prevede né controlli né sanzioni, in caso di mancato rispetto, né analisi e monitoraggio sul grado di applicazione[45].

Il 27 marzo 2018 il Deputato Luigi Gallo del Movimento 5 Stelle, Presidente della Commissione Cultura della Camera dei Deputati, ha presentato la proposta n. 395 intitolata *Modifiche all'articolo 4 del decreto-legge 8 agosto 2013, n. 91, convertito, con modificazioni, dalla legge 7 ottobre 2013, n. 112, in materia di accesso aperto all'informazione scientifica*[46]. La proposta mira a rafforzare le politiche italiane in materia di accesso aperto, modificando la legge del 2013 che ha, ad oggi, avuto pochi risultati. Queste norme avrebbero dovuto rappresentare uno strumento per adeguare l'Italia alla raccomandazione della Commissione sull'accesso all'informazione scientifica e sulla sua conservazione[47]. La legge si rivolge non solo ai soggetti finanziati ma anche ai finanziatori. In particolare, il riferimento implicito è soprattutto al Ministero dell'Istruzione dell'Università e della Ricerca (MIUR) e alla sua attività di finanziamento della ricerca di università ed enti, ma tali obblighi, come i precedenti, non sono assistiti da un apparato sanzionatorio né da investimenti pubblici per lo sviluppo dell'*Open Access*. Il riempimento degli archivi istituzionali delle università sembra procedere a rilento e non è paragonabile al successo che

---

[43] R. CASO, *La libertà accademica e il diritto di messa a disposizione del pubblico in Open Access*, in «Opinio Juris in Comparatione Studies in Comparative and National Law», Vol. I, n. 1, 2018.

[44] Normativa, Portale legge vigente (https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:legge:2013;112; ultimo accesso: 2 aprile 2021).

[45] Cfr. P. GALIMBERTI, *Fra comunicazione digitale e valutazione. Quale ruolo per l'Open Access nelle scienze umane?*, art. cit.

[46] Camera dei deputati, *Modifiche all'articolo 4 del decreto-legge 8 agosto 2013, n. 91, convertito, con modificazioni, dalla legge 7 ottobre 2013, n. 112, in materia di accesso aperto all'informazione scientifica* (https://www.camera.it/leg18/126?tab=4&leg=18&idDocumento=395&sede=ac&tipo=; ultimo accesso: 2 aprile 2021).

[47] Cfr. R. CASO, *La libertà accademica e il diritto di messa a disposizione del pubblico in Open Access*, art. cit.

sembrano avere i social network scientifici come Academia.edu oppure ResearchGate.

La proposta Gallo si propone di migliorare il quadro legislativo ed è stata sottoposta a discussione con molti soggetti potenzialmente interessati alla normativa. Sono state effettuate alcune audizioni informali presso la Commissione Cultura della Camera dei Deputati[48] dalle quali sono emerse delle richieste di miglioramento della proposta di legge: il professor Fernando Ferroni, esponente dell'INFN, critica l'utilizzo dell'*Impact Factor* come metro di valutazione della ricerca, in quanto esso non valorizza le riviste più recenti, anche se qualitativamente valide, perché non abbastanza diffuse e conosciute e anche per questo non ancora indicizzate come riviste di alto livello. Prendendo spunto dall'iniziativa del CERN, il quale ha istituito un *repository* libero e gratuito in cui possono essere depositate tutte le ricerca nel campo della fisica rigorosamente ad accesso aperto, auspica che anche le istituzioni italiane si impegnino a favorire la creazione di *repositories Open Access* per ambiti diversi da quelli di fisica.

Andrea Angiolini, direttore editoriale e responsabile dell'area digitale della società editrice Il Mulino nonché presidente del gruppo accademico professionale dell'Associazione Italiana Editori, si è soffermato sull'importanza di considerare la sostenibilità di una casa editrice e afferma che sia necessaria un'adeguata pianificazione all'implementazione del modello *Open Access*, che deve convivere con il tradizionale metodo di pubblicazione. Pubblicare, anche in digitale, costa: le spese con il digitale non sono sparite ma si sono ridotte e hanno cambiato sbocco e per questo servono finanziamenti al sostegno di questo obbligato cambiamento. Esprime anche delle perplessità su alcuni effetti indesiderati che le norme proposte potrebbero portare: il più pericoloso è la fuga di cervelli causata dalla normativa, art. 2 ter, che prevede la nullità dei contratti che prevedono un'esclusiva di pubblicazione, combinato con un accorciamento dei termini di embargo, e ciò sarebbe imposto solo alle case editrici italiane. Il tempo medio di pubblicazione di un

[48] Parlamento italiano, Web Tv, *Audizioni su valorizzazione Pompei e accesso all'informazione scientifica* (https://webtv.camera.it/evento/12973; ultimo accesso: 2 aprile 2021).

rivista va ben oltre i dodici mesi: quindi, la riduzione dei termini di embargo non riuscirebbe a coprire i normali termini di pubblicazione di una rivista annuale; senza un finanziamento specifico, le case editrici sarebbero costrette a imporre ai ricercatori e agli autori un peso non sopportabile su di loro e sul loro budget di ricerca. Inoltre, in questa legge viene specificato come tutte le ricerche finanziate debbano essere pubblicate in *Open Access*, ma sarebbe più corretto aggiungere che anche la pubblicazione debba essere finanziata perché poi questa possa essere resa disponibile in *Open Access*, in quanto quasi tutte le ricerche sono in qualche modo sostenute da un finanziamento, ma di poche di queste vengono estese le risorse alla pubblicazione. Per tutti questi motivi si chiede di guardare anche alla sostenibilità dell'apparato editoriale e delle specifiche del mercato italiano, che è diverso da quello internazionale.

Il professor Roberto Caso, professore Associato di Diritto Privato Comparato all'Università di Trento (Facoltà di Giurisprudenza) e Presidente dell'Associazione Italiana per la promozione della Scienza Aperta (AISA), auspica una variazione della legge sul diritto d'autore che attribuisca all'autore il diritto di pubblicazione; inoltre, propone una propria proposta di legge elaborata all'interno dell'AISA che ripropone nell'articolo *La libertà accademica e il diritto di messa a disposizione del pubblico in Open Access*[49].

Il punto più importante è una critica al sistema valutativo praticato dall'ANVUR: il rischio è che lo scopo del ricercatore non sia più quello di pubblicare una buona ricerca ma di inseguire i parametri e le metriche valutative imposte dalla valutazione italiana, spingendo i ricercatori alla pubblicazione solo in riviste di Fascia A (etichetta imposta dall'alto dell'agenzia di valutazione) e, quindi, non in quelle riviste *Open Access* che ancora non possono vantare questo prestigio. A seguito di queste audizioni e della messa in luce delle problematiche e delle discussioni in assemblea la proposta di legge è stata approvata il 13 marzo 2019 con un nuovo titolo, in seguito alle modifiche apportate al documento *Modifiche all'articolo 4 del*

[49] Cfr. R. CASO, *La libertà accademica e il diritto di messa a disposizione del pubblico in Open Access*, art. cit.

decreto-legge 8 agosto 2013, n. 91, convertito, con modificazioni, dalla legge 7 ottobre 2013, n. 112, nonché introduzione dell'articolo 42-bis della legge 22 aprile 1941, n. 633, in materia di accesso aperto all'informazione scientifica[50] e risulta attualmente in esame presso la commissione permanente (Cultura, scienza e istruzione) del Senato.

Il passaggio effettivo all'*Open Access* in Italia risulta, quindi, ancora in lavorazione ed è difficile dare giudizi definitivi. Nel prossimo futuro si avranno la pubblicazione e l'implementazione della proposta di legge e si vedrà in che direzione porta l'evoluzione dei programmi di finanziamento internazionali.

Loredana Apostol

[50] Senato della Repubblica, *Atto camera n. 395* (http://www.senato.it/leg/18/BGT/Schede/Ddliter/49223.htm; ultimo accesso: 2 aprile 2021).

Recensioni

Questa sezione è dedicata a recensioni, per lo più di libri di vario argomento e genere letterario, italiani e stranieri, classici e contemporanei, e mira a fornire informazioni puntuali nonché valutazioni motivate e argomentate sulle pubblicazioni prese in esame, talora suggerendo spunti per una loro interpretazione critica.

A partire dal quarto fascicolo, sono state introdotte le recensioni di pellicole cinematografiche e nel sesto quelle relative a eventi, mostre e manifestazioni varie.

Benedetto CROCE, *La poesia di Dante*
a cura di Giorgio Inglese, con una nota al testo di Gennaro Sasso,
Napoli, Bibliopolis, 2021, pp. 246, eu 35
Isbn 9788870886702

È ora disponibile in libreria per i tipi di Bibliopolis l'Edizione Nazionale del volume *La poesia di Dante* che Croce mandò in stampa agli inizi del 1921, anno del sesto centenario della morte dell'Alighieri. Il testo, tra i più discussi nell'ambito della critica letteraria e filosofica, vede ora la luce, a cura di Giorgio Inglese con l'aggiunta di una *Nota* di Gennaro Sasso, in perfetta coincidenza con il settimo centenario dantesco che cade, come ai più è oramai noto, nell'anno in corso.

Ai centenari, diceva Gianfranco Contini, si connettono per lo più azioni numerose e frastagliate assai simili a un tipo di "culto collettivo" quasi maniacale in memoria del venerando di turno. Non si può certo dire che sin dagli inizi del 2021 la devozione al grande italiano non si stia esprimendo nei modi più svariati, alcuni seriamente impegnativi come tra l'altro una nuova edizione critica della *Commedia*, altri un po' bizzarri come la resa in fumetti, videogiochi o musica popolare, delle cantiche più celebri della nostra letteratura. Né poteva mancare la lettura psicoanalitica del viaggio nell'oltretomba, viatico alla cura del disagio interiore inerente alle turbolenze della vita contemporanea. In cotanto prevedibile fiorire di iniziative anche molto preziose, viene da osservare che il libro di Croce sulla poesia di Dante, letto a cent'anni di distanza, calato in un'epoca così difforme da quella in cui nacque, può rappresentare ancor oggi allo sguardo di nuovi lettori una ventata d'aria fresca da respirare all'aria aperta.

In *Appendice* al testo dell'Edizione Nazionale il curatore ha opportunamente pubblicato il discorso tenuto da Croce a Ravenna nel settembre del 1920, nel quale

sono accennati – come annotava lo stesso Croce – alcuni dei concetti che avrebbe svolto in un libro di prossima pubblicazione sulla *Poesia di Dante*. In veste di Ministro della Pubblica Istruzione il filosofo inaugurava il sesto centenario invitando a entrare nello spirito dantesco, che vibra nella poesia della *Commedia*, pur sempre nel rispetto della critica filologica e anche della tendenza a fare dell'Alighieri il simbolo dell'italianità d'ogni tempo. A quel sentimento del mondo, espresso in versi immortali, Croce chiedeva infine di accostarsi nel modo più semplice. Esortava ad avvicinarsi al poema per «leggerlo e rileggerlo, cantarlo e ricantarlo, tra noi e noi, per la nostra letizia, per il nostro spirituale elevamento», da esponenti dell'umanità quali dovremmo essere, e non da bruti, in onore del privilegio di perseguire virtù e conoscenza.

La poesia tutta è stata per Croce il necessario alimento della vita umana che "rinfresca" la mente nella "visione immediata e ingenua del mondo", tale da affratellare gli animi al di sopra delle temperie politiche e delle strettoie della logica. E tuttavia non sarà mai agevole né auspicabile che si affronti la lettura di Dante senza una soddisfacente idea del tempo in cui egli visse, della filosofia e della teologia in auge all'epoca del tardo Medioevo o della situazione politica nella Firenze che afflisse e umiliò il poeta con l'esilio. La questione posta da Croce riguardò sul piano dell'interpretazione critica la lettura da lui definita "allotria", che in prevalenza appesantisce e rischia di ottundere il godimento estetico della *Commedia* per l'eccesso di commenti a piè di pagina. La poesia di Dante è stata la lingua di Dante, l'ethos e il pathos di uno spirito universale nella sua straordinaria forza espressiva: vale a dire, in altri termini, la verità eterna della liricità tradotta in un'opera ineguagliabile. Nelle terzine dantesche pare evidente che muoia il passato di un medioevo crudo e guerresco, austeramente ascetico, mistico e "germanico", mentre si annuncia una modernità ancora in embrione, innegabile nell'uso scelto di una lingua popolare e nella potenza di sentimenti gioiosi e tristi, drammatici e passionali.

L'edizione critica della *Poesia di Dante* è basata sul testo del 1952, curata con apprezzabile scrupolo filologico da Giorgio Inglese, corredata dagli Indici di

riferimenti, di rinvii e delle citazioni, e dalla *Nota* di Gennaro Sasso che ne illumina tratti rilevanti seguendo l'evolversi della composizione del testo con l'ausilio dei *Taccuini di lavoro* di Croce. Senza voler entrare nel merito della discussione intorno alle tesi contenute nel libro, Sasso tiene a sottolineare che la decisione di studiare Dante non derivò al Croce dalla ricorrenza del centenario ma, assai probabilmente, dal desiderio di ampliare il quadro dei grandi poeti europei che aveva intrapreso a delineare leggendo Goethe, Ariosto, Shakespeare e Corneille. Consultando il diario crociano è possibile indicare la data (l'11 novembre del 1919) in cui ebbero inizio le letture dantesche del filosofo. Ricerche che si svolsero con continuità ancora ai primi dell'anno successivo, fino a quando, all'incirca nella primavera del '20, divenne concreto il progetto di un libro su Dante dedicato all'*Inferno*, al *Purgatorio* e al *Paradiso* nei suoi tre capitoli centrali. Solo in un secondo momento Croce redasse l'*Introduzione*, e di seguito il capitolo *La struttura della 'Commedia' e la poesia*, «vero e proprio capo delle tempeste», scrive Sasso, per coloro che si sono avventurati a esaminarne le tesi. Da ultimo Croce scrisse per l'*Appendice* il saggio sulla *Storia della critica dantesca*, mentre, nel frattempo, alcune parti del lavoro uscivano in riviste e atti d'accademia: il saggio sul *Dante giovanile* nelle pagine annuali della Pontaniana e quello sulla storia della critica nella «Nuova Antologia» del 1920. Dai preziosi *Taccuini* si apprende che Croce lavorò con infaticabile premura al progetto così bene avviato, con l'eccezione di un'inattesa frenata negli studi che lo travolse come in un "vortice mentale" in occasione della nomina a Ministro della P.I. nel Governo Giolitti. Quasi sul finire dell'estate ebbe modo di rivedere il testo che presso l'editore Laterza vide la luce nei primi mesi del 1921.

La *Nota* di Sasso contiene, tra le altre cose qui solo brevemente ricordate, un significativo spunto teoretico laddove, accennando al "radicalismo" del pensiero estetico di Croce, foriero di molti problemi da esaminare (che Sasso ha affrontato in saggi di grande interesse per gli studiosi), si chiude all'ipotesi, pur avanzata talvolta, che «la drastica *reductio* della poesia a sé stessa potesse derivare da inclinazioni decadentistiche e tendenzialmente irrazionalistiche» comunque presenti in lui. Tesi,

però, negabile già in virtù dell'assunto crociano circa il carattere "scolastico" delle poesie giovanili di Dante, che in epoca romantica invece avevano attratto con qualche esagerazione i cultori di mistici rapimenti amorosi. Croce fu e restò sempre nemico acerrimo di ogni estetismo e dell'irrazionalismo decadentistico, pur mirando – vorrei aggiungere – a esplorare in profondità il "sentire" umano nelle sue forme recalcitranti al puro razionale e attinenti semmai all'inesplicabile che è mistero a tratti diradabile per lumi sparsi. In modo analogo Dante si era immerso nella profondità dell'umano, dando vita a prodromi dell'Umanesimo che non è mai stato tutto luce, serbando al suo interno anche ombre che si sono svelate recondite oscurità.

Il libro su Dante, a ben vedere, viene a collocarsi quasi a pari distanza tra l'*Estetica* del 1902 e la *Poesia* del 1936, rappresentando così un passaggio, ma non il solo, dalla teoria dell'intuizione pura alla verifica del carattere "poietico" dell'arte che è un produrre intriso di interna dialettica, unità di potenza creativa e capacità di non indulgere a ciechi impulsi immediati. La poesia è come un fuoco che non si consuma ed è perciò che può sembrare, in una prospettiva filosofica, qualcosa che si acquieti in sé stessa. Nel libro su Dante le dottrine estetiche di Croce si evolvono per approfondimenti che sono sviluppi di un pensiero mai pago di sé, fieramente incardinato sul principio dell'universalità della poesia che è il *pendant* di una sorta di "impersonalità" dell'arte, se è vero che Dante è stato per Croce la geniale incarnazione della "Poesia senza aggettivo".

Nell'*Appendice Intorno alla storia della critica dantesca*, che chiude il volume, Croce indicava all'incirca nel 1725 la data in cui accadde qualcosa di rivoluzionario per opera di Giambattista Vico. Si trattò in primo luogo dell'avvento non codificato della nuova scienza estetica, ossia della scoperta che la poesia "nasce tutta da vigore di fantasia". Nella *Scienza nuova seconda* Vico formulò un celebre giudizio su Dante che Croce tenne in grande considerazione tanto da riportarlo quasi integralmente nella monografia vichiana del 1911. Definito da Vico l'Omero della ritornante barbarie nell'Italia del suo tempo, Dante non aveva forse rappresentato nella *Commedia* fatti reali dei trapassati come nell'antica tradizione greca,

raccogliendo per di più nell'uso di una lingua volgare i dialetti del tempo? Vico si spingeva così in avanti nel confronto da avvertire nell'*Inferno* l'eco delle ire implacabili descritte nell'*Iliade* e assegnando, altresì, al *Purgatorio* il tono dell'eroica pazienza di Ulisse nell'*Odissea*. In sostanza, Dante e Omero gli apparvero del tutto simili nella sublimità della poesia. Giudizio, quest'ultimo, che richiama alla mente la domanda che Croce nell'*Estetica* del 1902 aveva così formulato: la poesia è cosa razionale o irrazionale, spirituale o brutale? Se è "spirituale", allora, qual è la sua propria finalità che la distingua dalla scienza e dalla storia? Vico aveva di fatto sottratto la poesia alla parte vile dell'anima, traducendola in una forma della coscienza che viene prima dell'intelletto ma dopo il senso, estesa finanche a un intero periodo della storia umana. Anticipò solo di alcuni anni quel Baumgarten che nella Germania di metà Settecento (1750) pubblicava due volumetti aventi sul frontespizio la scritta *Aesthetica*, articolati in paragrafi lapidari atti a scandire i termini di un sapere inedito nei suoi importanti principi. Nasceva, così, una moderna disciplina ch'ebbe d'allora in poi il compito – ha scritto una volta Carlo Antoni – di fornire una giustificazione ragionata dell'irrazionale che è l'arte. Le definizioni di Baumgarten non consentivano inciampi nell'interpretazione. L'estetica è *scientia cognitionis sensitiva* e la poesia è *oratio sensitiva perfecta*. Assegnata alla sfera teoretica, la poesia appartiene a una sorta di *cognitio* perché non è mera sensualità (anche nel significato della tradizionale catarsi), ma non è "razionale" dal momento che non ha altra "ragione" che in sé stessa. Sul piano del carattere originario, aurorale e fondante della Poesia, Omero e Dante parvero al Vico coevi esclusivamente nella forma più alta dell'operosità umana. Le due grandi figure, in alcun modo identiche, ebbero caratteri e personalità assai differenti e un ruolo diverso svolto nell'epoca storica in cui vissero.

Sarebbe riduttivo, benché non proprio scorretto, ricorrere anche in tal caso all'idea crociana dell'opera che "supera" l'individuo e lo affida alla memoria postuma. Con ogni evidenza, nell'*Introduzione* al testo su Dante, Croce sminuiva il profilo dell'Alighieri filosofo, teologo, teorico della politica al cospetto della grande

poesia della *Commedia*. Paragone, s'intende, neppure sostenibile per la diversa sostanza dei relativi contesti d'opera. Legittimo, però, che si considerasse non del tutto originale l'idea di una monarchia mondiale e il pio desidero di pace universale. Discutibile forse la lettura del *De vulgari eloquentia* rimasta a parere di Croce sulla soglia non varcata della moderna filologia o di una strutturata filosofia del linguaggio. E tuttavia non è per questi motivi che si proponeva una lettura estetica distinta da quella eminentemente "allotria" della poesia di Dante nella *Commedia*. Diversamente dai giovanili componimenti, ispirati al "cuor gentile" della donna innalzata a creatura celeste, sonetti e canzoni che rapiscono l'animo per la musicalità del verso e che svelano un afflato poetico in formazione, il divino Poema era stato costruito intorno al nuovo scenario del doppio viaggio, reale e sognato, e alla metamorfosi del protagonista in personaggio tra gli altri via via evocati. Un cammino nella profondità dell'umano che Dante intraprende da solo inoltrandosi, con la guida di Virgilio e Beatrice assunti a simboli di potenze costruttrici di civiltà, per una via che non è percorribile da ognuno, benché a tutti sia dato avviarsi in maniera più o meno tormentata lungo l'impervia strada dell'immaginario. La *Commedia* è grande per la poesia espressa in virtù dell'allegoria dell'oltretomba, figura al rovescio della vita vissuta nel dolore del peccato e nell'impegno per una possibile salvezza. Scrive Croce: «Dante sapeva ciò che i critici non sanno o hanno dimenticato: che Inferno Purgatorio e Paradiso, tutta la vita oltremondana, è irrappresentabile e perciò non veramente pensabile dall'uomo». La costruzione dantesca di mondi eterni ed esterni a quello terrestre non poteva essere descritta che in forma naturalistica e per tanti riguardi intellettualistica. L'arte soltanto è capace di esprimere il sentimento delle cose, dalle più semplici a quelle trascendenti: neppure una rosa, come il Paradiso, può essere cantata poeticamente se manca la forza della fantasia. Croce poneva in tal caso al centro dei suoi pensieri la liricità, che è la poesia stessa presente in ogni forma d'arte, da quella pittorica a quella musicale. Applicava alla critica dantesca i principi di un'estetica generale nel tentativo di mettere in crisi le sbavature della critica idealistica che celebrava in Dante soltanto l'altezza del concetto, e di quella

romantica incline a godere della pura passionalità di cui certo la poesia non può fare a meno. Sennonché, la passione necessaria alla poesia non è la "materia" dell'arte ma tutt'uno con la sua imprescindibile forma. Agli studiosi di Dante che per eccesso di filologismo svolgevano prevalentemente indagini minuziose sul significato di ogni verso, fornendo peraltro sicuro aiuto alla comprensione dell'opera, Croce con pari carica critica opponeva coloro che in cerca di poesia "passionale" prediligevano la rappresentazione dei tormenti nell'Inferno alle beatitudini celesti più degne di silenzio claustrale.

Nel capitolo secondo, sulla *Struttura della "Commedia" e la poesia*, Croce sosteneva che non è il viaggio in sé nell'oltretomba il soggetto generatore della poesia dell'opera e metteva, inoltre, da parte definitivamente l'ipotesi fantasiosa che si sia trattato di un'allucinazione, se non addirittura dell'esperienza "mistica" vissuta dal poeta. Riconduceva la struttura della *Commedia*, i tre regni descritti come voragine fino al centro della terra (Inferno), come montagna altissima (Purgatorio) e i nove cieli fino all'empireo dov'è Dio motore immoto (Paradiso), alla "topologia fisica e morale" tipica dei romanzi teologici, scientifici o socialistici che nascono per lo più da un progetto di rinnovamento morale e politico dell'umanità. Ne sottolineava, infine, il carattere didascalico da assegnare all'attività pratica frutto di volontà consapevole dell'autore. La distinzione di poesia e schema rifletteva evidentemente la distinzione di teoria e prassi che regge in primo luogo l'impianto "sistematico" della filosofia dello spirito.

La questione intorno all'unità del poema, che a molti parve seriamente compromessa dalla tesi di Croce, è stata al centro di un dibattito lungo e complesso che qui neppure è possibile accennare. Si può, pertanto, solo affermare che la riduzione della *Commedia* in frammenti o spezzoni non è stata tra i propositi del Croce. L'unità veniva da lui attribuita allo "spirito dantesco", al suo sentimento del mondo, alla fede ferma e all'ardore civile del poetare, al sicuro giudizio e alla robusta volontà dell'Autore. Scindere in due il poema sarebbe stata un'operazione chirurgica non degna di un critico di vaglia, il quale in modo analogo si era misurato con la

struttura che regge il *Faust* di Goethe. L'aspetto didascalico e quello lirico non venivano a collidere come nel contrasto che prevede un vincitore: distinti e non opposti, sono stati entrambi raffigurati da Croce nell'immagine di una massiccia muraglia intorno alla quale ramifica una fiorente vegetazione. Neppure è sostenibile che la poesia nasca dall'interno di una struttura pregressa o per taluni sovrapposta. Il rapporto di distinzione non consente primogeniture o dipendenze servili, in virtù della forma circolare a cui allude. La poesia ha già in sé la sua tecnica, mentre l'impianto strutturale le si colloca a lato senza comportare danno o vantaggi. Nella raccolta di saggi su *Poesia e non poesia* (libro di Croce uscito nel 1922) si potrebbe meglio intendere il significato dell'espressione "negativa". La non poesia, come la non filosofia, cospirano intimamente con il termine dal quale si differenziano, in un rapporto che è un legame, tecnicamente non dialettico ma di unità-distinzione. Il mondo dottrinale e intellettuale di Dante non veniva, così, denigrato né separato dal contesto, semmai elevato a componente della verità della poesia che non ha mai origine da presupposti esterni. La poesia è essa stessa origine, è pura perché fonte inesauribile, anche per il fatto che, come il linguaggio, si genera da un vorticoso movimento di vitale importanza.

Sul problema dei cosiddetti due Danti si era molto travagliato Francesco de Sanctis. A colui che gli fu maestro di critica letteraria sin dagli anni della giovinezza Croce dedica poche pagine nel capitolo sulla storia della critica dantesca. Pur ammirando le lezioni e gli scritti desanctisiani, vera pietra miliare negli studi letterari, Croce non manca di segnalare un certo squilibrio nella lettura di Dante, dovuto forse al fatto di aver considerato deleterio il dissidio di "cielo e terra", di allegorismo e poesia. Nel De Sanctis egli vedeva incidere fortemente l'influsso dell'estetica filosofica di Hegel e, al tempo stesso, il peso della critica romantica la quale, con l'intento di salvare la poesia da elementi religiosi e mistici, esaltava piuttosto nel poema il quadro storico e i riferimenti politici. Efficace stimolo mentale per più di una generazione, la critica desanctisiana di Dante ebbe in sé, secondo Croce, qualcosa di incompiuto dal punto di vista dottrinale, pur avendo consegnato al lettore postumo

pagine pregevolissime su singoli episodi e memorabili personaggi. Vengono, così, alla mente le "figure" concrete e reali, descritte nel loro tempo e scosse da veementi passioni, nella lettura di Erich Auerbach in un libro che uscirà di lì a qualche anno (1929), che Croce volle tempestivamente recensire sulla «Critica». Era tra l'altro da poco uscita in Germania l'edizione tedesca della monografia crociana su Vico, per la cura di Auerbach, che al filosofo napoletano ha dedicato notevoli osservazioni critiche.

Mi sia consentito, allora, assumere uno sguardo temporalmente più largo rispetto al volume del '21, solo allo scopo di tornare sul tema del presunto scarso valore attribuito da Croce alla rappresentazione dello scenario storico-politico che è nello sfondo della *Commedia*. La visione provvidenzialistica del cammino umano e la convinzione che l'Impero rientrasse nel piano divino della salvezza, strutturalmente interne alla composizione del poema, avevano attratto in particolar modo la critica di pensatori ancora molto legati al paradigma hegeliano della filosofia della storia. Ciò vale per lo studioso tedesco e parimenti per l'amico Giovanni Gentile. Al Croce, che dall'hegelismo di scuola aveva preso le distanze anche prima del celebre saggio del 1907, non meraviglia che sia apparso elemento "estraneo" al godimento della poesia di Dante ogni aspetto dottrinale che indicasse una stretta dipendenza tra i caratteri individuali e la finalità di un compimento eterno. Si potrebbe dire, infine, che Croce, fedele all'unità vichiana di filologia e filosofia, ebbe in uggia non la prima ma il mero filologismo, non di certo il pensiero ma la teoria interpretativa che tende a fare della *Commedia* il poema "religioso" basato sul significato universalistico della storia umana.

Sia stato o meno Dante nell'al di là, con il corpo o con la mente, quel che ancora divide la critica è il punto dolente della visione dell'eterno, se sia tale da inverare il mondo terrestre o, viceversa, sia proprio l'eterno a farsi paradossalmente visibile ogni volta nel "demone" che caratterizza l'ineffabile individualità della poesia.

Da ultimo è il caso di ricordare che l'edizione Laterza della *Poesia di Dante* del 1921, uscita nella serie degli "Scritti di storia letteraria e politica", vol. XVII, portava nel frontespizio la dedica: «A Giovanni Gentile / in testimonianza / di antica e costante fraternità / negli studi e nella vita».

Renata Viti Cavaliere

Adriano PROSPERI, *Un tempo senza storia. La distruzione del passato*

Torino, Einaudi, 2021, pp. 121, eu 13

ISBN 9788806209186

La questione centrale sulla quale Adriano Prosperi s'interroga nel suo ultimo saggio, edito nel gennaio 2021 da Einaudi per la collana «Vele», è pressappoco la seguente: può l'uomo contemporaneo considerarsi libero dal peso del passato?

La ricerca che da tale quesito prende il via prende strade tortuose e lunghissime, che s'intrecciano con varie e complesse riflessioni socio-politiche, filosofiche e letterarie. Fortunatamente, il discorso equilibrato e mai divagatorio del docente esperto non eccede mai nelle digressioni; pur offrendo molti spunti di approfondimento, tiene bene insieme i tasselli, giungendo a offrire una risposta convincente e un presagio per il futuro.

Con le sue 120 pagine, il libro risulta breve ma intenso. Il primo capitolo, intitolato *Le intermittenze della memoria*, ne costituisce quasi la metà. Al suo interno Prosperi introduce l'indifferenza nei confronti del passato quale grande problema culturale del presente, che affligge le ultime generazioni, dalla fine del secolo scorso all'inizio del nuovo millennio.

Il mancato o errato studio scolastico della storia, spesso a causa di insegnamenti inadeguati, misto alla presenza perenne della tecnologia nella nostra quotidianità, che ci rende individualisti schiavi dell'informazione frivola, costruisce una società senza memoria collettiva condivisa. Ciò può essere davvero pericoloso nei casi più estremi, come mostrano i movimenti filonazisti ancora presenti in Italia e Germania oppure i gruppi politici e i capi di Stato xenofobi, tornati recentemente alla ribalta. L'esempio citato di Liliana Segre, sopravvissuta all'Olocausto e alla prigionia nel campo di concentramento di Auschwitz-Birkenau, che non può nemmeno

vaccinarsi senza ricevere insulti sui social o minacce di morte, chiarisce il discorso di quanto sia preoccupante una comunità che dimentica le brutture del passato.

Il secondo capitolo, *Le intermittenze della storia*, è invece un vero excursus storico. Esso riporta cronologicamente i diversi momenti, mondiali e specialmente europei, in cui i fatti e la letteratura hanno palesato la discontinuità della memoria rispetto alle epoche precedenti. Qui Prosperi può mostrare le proprie approfondite conoscenze sull'età moderna; in passato, sempre per Einaudi, ha infatti pubblicato note opere saggistiche quali *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari* (I ed. 1996) e *Il Concilio di Trento: una introduzione storica* (2001). La Storia è definibile come una successione di rapporti oppositivi fra gruppi, idee, nazioni. Conseguentemente la storia, nel senso di storiografia, è stata spesso lo strumento asservito al sistema di potere di uno Stato per imporre una *Weltanschauung* che lo supportasse o che almeno non fosse in aperto contrasto col sistema stesso.

L'analisi dello storico giunge, pertanto, nel Capitolo terzo a soffermarsi sui totalitarismi, che più drasticamente hanno mirato a cancellare qualsiasi opposizione, distruggendo coloro i quali, di volta in volta, si identificavano come i nemici della patria, assieme ai bagagli culturali di cui erano portatori. Certamente, secondo la tesi di Nolte, dimenticare può essere proficuo per voltare pagina, per andare avanti, per consentire alla storia di procedere verso il progresso, senza legarsi al passato come fosse una zavorra. L'umanità però, come afferma Prosperi, non è pronta all'oblio del passato finché continua a commettere gli stessi errori.

Emblematico è, a tal proposito, l'esempio apportato da Prosperi riguardante le migrazioni da e per l'Italia. Il popolo italiano – o almeno una sua parte troppo cospicua – ha dato negli ultimi anni prova di una grave dimenticanza, non essendo stato in grado di immedesimarsi nella situazione disperata dei migranti provenienti dal continente africano, troppo spesso giudicati negativamente e insultati. Nell'arco di una manciata di generazioni risulta, quindi, già scomparsa la memoria delle fatiche e delle umiliazioni cui gli stessi italiani furono sottoposti durante le migrazioni dello

scorso secolo, dirette verso il Sud o il Nord America. Questo fattore non consente ai più di vedere il cupo scenario che l'autore prospetta per il futuro, ovvero quello di nuove migrazioni in uscita dal nostro Paese, dove i ventenni si vedono la strada sbarrata in partenza.

Ecco che fondamentale e addirittura necessario si configura un recupero della conoscenza storica, in un mondo che mai come negli ultimi decenni è apparso così diviso pur essendo globalmente collegato, in una realtà mai così separatoria come quella dell'era post-Covid che stiamo attraversando. Il passato può indicare la via da intraprendere: esso è contenuto nel futuro in quanto memoria storica, e di questa tutti dovremmo avere coscienza.

Simone Scognamiglio

Nicola LAGIOIA, *La città dei vivi*

Torino, Einaudi, 2020, pp. 472, eu 22

ISBN 9788806233334

Quando si inizia a leggere *La città dei vivi* di Nicola Lagioia, non si sa cosa aspettarsi, quando si è immersi nello scorrere delle sue pagine, si fatica a catalogarlo in definizioni nette e precise: sembra camminare in equilibrio sul confine che divide la letteratura dalla realtà prosaica su cui si basa, in un tentativo di sua profonda comprensione.

In un appartamento della periferia romana, due giovani di buona estrazione sociale, Manuel Foffo e Marco Prati, uccidono un ragazzo, Luca Varani. L'omicidio è violento, ai limiti del crudele, privo di una motivazione che possa tentare di spiegarlo seppur in minima parte, ma soprattutto realmente avvenuto. Lagioia ricostruisce lentamente, tassello dopo tassello, l'evolversi di questo famoso caso di cronaca nera, indagato per trovarvi un senso, per scardinarne le dinamiche e i meccanismi, per vagliare ogni possibilità di comprensione. Ed è qui che la cronaca si fa letteratura: nella ricostruzione dei dialoghi, nei quadri dei protagonisti della vicenda che ci vengono restituiti nella loro piena umanità, nella descrizione degli ambienti che si caricano di significati quasi tangibili, nel concatenarsi delle situazioni che, collegate tra di loro col senno di poi, sembrano portare inevitabilmente a quel finale tragico. Soprattutto, si fa letteratura nelle preziose pagine in cui l'autore, a nome di ogni lettore giunto a quel punto dello scavo con lui, si interroga sulla natura umana, sull'essere vittima o carnefice, sulla responsabilità personale, sulla colpa, sul male e sul bene, sulla giustizia, sui tempi che viviamo. Il tutto sullo sfondo di una Roma che è protagonista partecipe di quello che accade, città sempre sull'orlo della decadenza fisica e morale, ma che sopravvive a tutto. Città dei morti, ma anche città dei vivi.

Lagioia va oltre la semplice ricostruzione delle vicende, che pure segue dal principio con attenzione e scrupolo. Il rumore, il clamore, la pubblica indignazione che accompagnano la cronaca nera vengono riportati fedelmente su carta, ma come guardati dall'esterno in silenzio. Non c'è nulla della curiosità morbosa che circonda certe storie e che tenta e quasi suppone di cogliere la prova della loro inevitabilità, quel dettaglio che ci consente di bollare i colpevoli come carnefici e di tranquillizzare la nostra coscienza e i nostri animi, perché così facendo li rende altro da noi, qualcosa di ontologicamente diverso. Noi siamo diversi da loro e non potrebbe essere altrimenti. Scopriamo, però, quanto questo sia falso quando viene posta davanti ai nostri occhi la totale umanità di questa vicenda: non c'è nulla che la riguardi che non sia profondamente umano. A popolare le pagine di questo libro non sono personaggi, ma persone come tutte le altre. Alle spalle non hanno passati di violenza o crimine, ma vite analoghe alle nostre, i cui chiaroscuri sono ombreggiati dagli stessi silenzi e dalle stesse incomprensioni che potremmo sperimentare noi quotidianamente. La linea che separa "noi" da "loro" viene tacitamente messa in discussione e poi fatta cadere.

Tutti temiamo di vestire i panni della vittima. Viviamo nell'incubo di venire derubati, ingannati, aggrediti, calpestati. È più difficile avere paura del contrario. Preghiamo Dio o il destino di non farci trovare per strada un assassino. Ma quale ostacolo emotivo dobbiamo superare per immaginare di poter essere noi, un giorno, a vestire i panni del carnefice?

Di fronte a fatti immutabili verso cui non si ha alcuna possibilità di intervento (anche narrativo), l'autore si fa osservatore silenzioso e il suo silenzio rispettoso sembra pervadere l'intero libro, pur nell'accumularsi di mille voci dissonanti. Queste trovano sbocco in una narrazione eterogenea e composita, di volta in volta diversa per adeguarsi a rappresentare l'intero intricato mosaico della situazione. Testimonianze di varia natura sono incorniciate da spazi bianchi nel testo, che siano scambi di messaggi, post su social o racconti diretti di persone più o meno vicine alla vicenda, e

vengono proposte al lettore senza intermediazione, senza che vi sia il bisogno di commentare o aggiungere fronzoli superflui, in grado come sono di conferire significati inediti al testo, alle volte anche nella loro lapidaria concisione.

Nei confronti dell'immagine frammentaria che l'autore è riuscito a formare, sembra che l'unico lavoro concessogli sia interno a se stesso, di pensiero, introspezione. Lontano dall'essere giudice, perché in primo luogo coinvolto da quella umanità fragile, multiforme, imperfetta che si trova a scoprire, gli è però possibile tenere aperta la riflessione, in nome di un'umanità che alla fine riesce a essere riscoperta come valore e, in quanto tale, a dare speranza. Un libro figlio dei nostri tempi, che rende esplicita la funzione che la letteratura deve riuscire ad avere: quella di essere lente di interpretazione della realtà che viviamo, di scavare in fondo e non restare in superficie, di porre problemi e non dare soluzioni univoche e inevitabilmente parziali.

Francesca Cassone

Anna WIENER, *La valle oscura*

traduzione di Milena Zemira Ciccimarra

Milano, Adelphi, 2020, pp. 309, eu 19

ISBN 9788845935190

Qualche mese fa, vagando in una caffè letterario di San Lorenzo, il mio sguardo è stato catturato dalla copertina bianca di un libro pubblicato da Adelphi, dal cui centro mi sorrideva freddamente il volto dell'androide Sophia, fotografato nei laboratori di Hanson Robotics a Hong Kong da Mattia Belsamini. Sono bastate la veste grafica vincente e la garanzia offerta dal catalogo Adelphi per convincermi all'acquisto.

La valle oscura, di Anna Wiener, pubblicato da Adelphi nel 2020 nella collana «Fabula» (traduzione di Milena Zemira Ciccimarra), nelle sue 309 pagine ospita parte della vita dell'autrice. Wiener narra la propria esperienza nell'industria tecnologica americana, offrendo al lettore uno sguardo a volo d'uccello sulla società del *tech* che affolla la Silicon Valley.

Il racconto si apre nella New York del 2012: la protagonista, appena venticinquenne, è frustrata da una vita di precariato nell'editoria; la ricerca di una carriera professionale gratificante la spinge ad affacciarsi sul florido mondo delle start-up. Affascinata dalla società del *tech* – costituita per lo più da giovani bianchi – Anna decide di entrare nel cuore del capitalismo americano, trasferendosi a San Francisco. Inizia, così, a svelarsi l'universo invisibile di Internet, l'ingenza economica che lo sostanzia, il suo stretto legame con la politica. La protagonista rimarrà nel settore tecnologico per oltre quattro anni, fino a quando, all'indomani della vittoria di Trump alla Casa Bianca, non deciderà di fuggire da quel mondo dominato dall'ossessione per il profitto e per l'efficienza.

L’argomento trattato, estremamente interessante per quanto concerne le dinamiche sociali ed economiche della nostra contemporaneità, viene sostenuto da una prosa scorrevole, nella quale la coordinazione è largamente preferita alla subordinazione. Il lessico abbonda di forestierismi facenti parte del linguaggio specialistico dell’industria tecnologica. Le descrizioni sociali, costantemente accompagnate da osservazioni di carattere ambientale, rappresentano l’anima dell’opera, sul cui sfondo si dispiega l’esperienza dell’autrice, narrata con piglio cronachistico. A ciò va aggiunto un ulteriore orizzonte, di carattere politico, che richiama eventi fondamentali della storia americana più recente, come ad esempio lo scandalo Snowden. Per citare aziende e individui, le cui azioni nell’industria tecnologica hanno conseguenze politicamente rilevanti, la scrittrice mette a punto una strategia intelligente: le grandi imprese come Facebook, Google e Amazon, così come accade per il già citato caso Snowden, non vengono mai esplicitamente nominate, ma si ricorre a perifrasi che ne richiamano tratti universalmente riconoscibili. Così, ad esempio, quando l’autrice vuole nominare Facebook, scrive: «il social network che tutti odiano».

Nonostante l’emergere di temi di grande rilievo (la misoginia nell’industria del *tech*, il perseguimento del profitto economico come unico obiettivo dell’industria tecnologica, la violazione della privacy degli utenti da parte delle aziende che si occupano di gestire *big data* e molti altri), leggendo si ha sempre l’impressione di scalfire appena la superficie delle profonde dinamiche che dominano la Silicon Valley. Come nel mondo delle start-up, in cui la “caccia all’oro” è caratterizzata dallo scavo di brevi e fortuite gallerie – secondo il principio di velocità per cui il massimo del profitto deve essere raggiunto nel più breve tempo possibile – anche il “tesoro” nascosto nella *Valle oscura* sembra restare velato per le stesse ragioni. Infatti, l’autrice opera un continuo tratteggio di panorami sociali, realizzati attraverso elenchi che ne abbozzano le caratteristiche esteriori. Le tante strade aperte da Wiener non vengono percorse abbastanza da permettere al lettore di capire la natura del paesaggio

che le circonda: invece di sentirsi immersi nell'esperienza della scrittrice, si ha piuttosto l'impressione di trovarsi di fronte a fotografie degli eventi.

Il piglio cronachistico della non-fiction, unito alla volontà analitica di carattere saggistico, crea un'opera ibrida, che lascia il lettore più esigente parzialmente insoddisfatto, sia per quanto concerne il carattere narrativo sia per l'impossibilità di comprendere a fondo le dinamiche trattate. Inoltre, la semplicità del linguaggio non si sposa molto bene con il continuo ricorso all'enumerazione: tale espediente analitico-descrittivo rischia di annoiare il lettore con un procedere narrativo che a lungo andare diviene piatto e prevedibile.

Tuttavia, il libro è consigliabile per chi voglia affrontare una lettura leggera e scorrevole, che fornisca un'infarinatura generale sull'universo del *tech*. Con ciò si possono spiegare il successo delle vendite e il riscontro complessivamente positivo registrato da parte del pubblico. Al lettore più severo, l'ardua sentenza.

Nicola Curti

Grazia PULVIRENTI, *Non dipingerai i miei occhi*

Storia intima di Jeanne Hébuterne e Amedeo Modigliani

Sesto San Giovanni (MI), Jouvence, 2020, pp. 150, eu 12

ISBN 9788878017498

Jeanne Hébuterne

Grazia Pulvirenti insegna letteratura tedesca all'Università di Catania ed è Presidente della Fondazione Lamberto Puggelli. Ha pubblicato diversi studi sul melodramma del XVIII secolo, sulla poesia tedesca del Novecento e sul teatro moderno. Si è occupata di vari autori a partire dall'espressionista austriaco Trakl, studiato per la tesi di laurea, confluita nella sua prima pubblicazione sulla crisi del linguaggio nella poesia austriaca degli inizi del XX secolo. Del poeta ha curato nel 1999 l'edizione Marsilio delle *Poesie* tradotte da Enrico de Angelis; fra gli altri libri

di cui è autrice, da ricordare *Storie menti mondi. Approccio neuro ermeneutico alla letteratura* (Mimesis 2018) e *La mente narrativa di Heinrich von Kleist* (Mimesis 2018) assieme a Renata Gambino.

La germanista si è sempre dedicata parallelamente alla scrittura creativa, ma solo nel 2017 ha iniziato a pubblicare sulla rivista «Soglie» una silloge poetica dal titolo *amara_mente*, seguita nel 2020 dal racconto *Più forte che la morte. Fantasticheria romantica* (dedicato a Vincenzo Bellini), uscito nella miscellanea Skira dal titolo *L'Italia del Père Lachaise. Vies extraordinaires des Italiens de France et des Français d'Italie*.

Il romanzo *Non dipingerai i miei occhi. Storia intima di Jeanne Hébuterne e Amedeo Modigliani*, uscito nel 2020 per Jouvence, è, dunque, la sua opera prima ed è stato proposto da Massimo Onofri per il Premio Strega sia per la capacità di narrare la "storia intima" di Jeanne Hébuterne, la compagna e modella di Modigliani morta suicida a 21 anni, incinta del loro secondo figlio, il giorno dopo la scomparsa del pittore trentacinquenne (il 24 gennaio 1920), e del suo rapporto con l'amato; sia perché si tratta di un libro che «potrebbe essere letto anche come un capitolo eroico della storia della pittura non solo europea a Parigi» (per citare Onofri).

La narrazione, infatti, è organizzata in cinque capitoli (*Preludio*, *Un angelo dal volto severo*, *Più forte che la morte*, *L'eco del silenzio*, *Epilogo*) suddivisi in agili paragrafi che hanno ognuno per titolo perlopiù quello di un quadro (reale o talora d'invenzione), più spesso di Modigliani ma anche della protagonista o di altri artisti, oltre che di loro disegni o fotografie. E questi paragrafi si connettono gli uni agli altri con un procedimento che ricorda il sistema delle *coblas capfinidas*.

I punti di vista nel racconto si alternano, sebbene l'ottica prevalente sia quella della giovane Jeanne («Gli occhi lievemente asimmetrici, due ferite azzurre, uno strappo di cielo», p. 9), disorientata dalla vita affascinante ma caotica di Montparnasse e dagli incontri con tutti gli amici artisti del suo Modigliani, per amore del quale ha abbandonato l'agiata famiglia d'origine, che non approvava la sua relazione con un artista ebreo da loro ritenuto un depravato, trasferendosi con lui in

una mansarda fredda e sporca per poi patire una vita di stenti e sofferenze, fra il tanfo della muffa e quello della trementina. A volte il lettore fatica a comprendere immediatamente chi sta narrando, chi dice "io", ma l'effetto raggiunto è funzionale alla strutturazione di una sorta di romanzo corale, in cui le voci a volte si mischiano perché talora – specie quelle dei due protagonisti – sono quasi sovrapponibili.

Dall'opera emerge sia la competenza di Pulvirenti in materia di storia dell'arte (pittura senese, Rinascimento, Duccio di Buoninsegna *etc*.) e di critica d'arte nonché di estetica, sia la sua capacità di scavo e indagine psicologica, d'immedesimazione nei caratteri dei personaggi, le cui biografie – si comprende bene – ha studiato con attenzione e nei dettagli per riuscire a restituire le atmosfere dei luoghi che frequentano e, allo stesso tempo, i toni, i motti, le abitudini, le attitudini, le diverse visioni dell'arte e della vita sottese alle loro opere pittoriche. Il tutto, però, senza perdere mai di vista lo scopo principale del romanzo: raccontare e descrivere, insinuarsi nelle pieghe più intime e delicate di un amore che ha fatto parlare di sé allora e che, anche grazie a questo libro, ancora oggi stimola potentemente l'immaginario di ogni lettore per la sua forza totalizzante e per la sua tragicità.

Jeanne Hébuterne, detta Noix de Coco, è stata una donna dalla bellezza «abbacinante» (p. 24): coraggiosa, anticonformista e volitiva, e insieme una pittrice dotata. Pulvirenti ne sa descrivere, però, con delicatezza anche le fragilità e le debolezze di ragazza innamorata, che ha fatto del proprio amore quasi l'unica ragione di vita, al punto da non poter sopravvivere alla perdita dell'amato. Per anni la sua cattolica famiglia borghese non ha permesso che le opere di Jeanne fossero esposte e potessero essere apprezzate dal pubblico: il romanzo di Pulvirenti viene, dunque, anche a risarcire l'artista di decenni di silenzio e di censura, ricostruendo la sua storia sulla base anche di numerose fonti documentarie (tra cui il catalogo *Le silence éternel. Modigliani–Hébuterne*, 1916-1919, curato da Marc Restillini) che – filologicamente – si possono isolare nel testo grazie all'uso sapiente del corsivo.

Ne emerge il quadro della Parigi folle di quegli anni, «serra in abbandono» (p. 14), della Parigi degli artisti (tra i quali Picasso, Foujita, Cocteau, Matisse, Soutine,

Utrillo, Max Jacob), dei poeti (Paul Fort, Alfred Jarry, Guillame Apollinaire *etc*.), dei disadattati, degli irregolari, che trascinano vite colorate ma spesso al limite della disperazione, fra miseria e fortuiti guadagni subito sperperati in nome anche della condivisione e dell'amicizia, alternando esaltazione e lugubre malinconia, voglia di vivere e depressione, vigore fisico e malattia, alla perenne ricerca di quella Bellezza che può dare un senso alla loro esistenza perennemente in bilico fra la vita e la morte, fra alcol e hashish: «L'amore per me era un piccolo tributo alla bellezza effimera del mio corpo. Ma tu vivevi e crepavi ogni giorno per un'altra bellezza. Estrema. Irraggiungibile. *La bellezza è un dovere doloroso*. Io sarei stata solo un pegno che pagavi alla debolezza della tua carne e della tua anima fremente. E io non potevo che sfinirmi d'amore per te» (p. 33). E ancora Modì: «*Noi artisti abbiamo dei diritti diversi dagli altri, perché abbiamo dei bisogni diversi che ci mettono al di sopra – bisogna dirlo e crederlo – della loro morale. Il nostro dovere è di non consumarci mai nel sacrificio. Il nostro dovere reale è di salvare il nostro sogno. La Bellezza ha anche dei doveri dolorosi: creano però i più begli sforzi dell'anima*» (p. 63).

Del livornese viene descritta con chiarezza la poetica, ma non con toni cattedratici e poco funzionali allo snodarsi della narrazione: al contrario, la forza di questo romanzo risiede nel fatto che l'autrice riesce a fare in modo che anche le visioni estetiche dei due protagonisti, peraltro contrapposte e complementari, emergano naturalmente dai loro dialoghi. Modì punta all'essenza, non alla verosimiglianza: vuole «penetrare oltre la superficie, oltre l'inganno della visione» (p. 56), vuole raggiungere l'anima della sua Jeanne e di tutte le sue modelle («Ogni tua pennellata è un bagliore», *ibidem*). Ed è per questo che il titolo scelto per l'opera appare del tutto indovinato; racchiude in sé il "succo" della poetica di Modigliani, ma nello stesso tempo anticipa anche il risvolto drammatico delle vicende raccontate, il tormento dei personaggi coinvolti, ne fa presagire la tragica fine: «No, non dipingerò i tuoi occhi prima di consumare il mio cuore nel colore del tuo mistero. Non dipingerò i tuoi occhi se non possiederò la tua anima. *La felicità è un angelo dal volto severo*. Mio angelo severo, angelo di vita, angelo di morte. Tu già conosci la miseria

della carne, del sangue che urla e mi schianta nella notte. Tu non temi la vita, non temi la morte» (p. 32).

Jeanne, invece, ha obiettivi diversi; dipingendo Pierre-Édouard Baranowski, osserva: «Pochi sanno ascoltare come lui, ormai quasi nessuno. Per questo il mondo va a rotoli, per questo è scoppiata la guerra […] Prepotente e arrogante l'umanità si avvia alla rovina, perché gli uomini e le donne non sanno più parlare e ascoltare, non sanno più scambiare i loro sguardi, non sanno più essere gentili, tolleranti: sono vasi vuoti d'amore che vanno in frantumi. Ma Pierre-Édouard sa ascoltare e io tento disperatamente di dipingere […] attraverso il suo corpo […] la sua apertura all'altro, la sua capacità di resistere alla malinconia che l'opprime» (p. 76). La profonda solitudine interiore dei protagonisti delle vicende raccontate, infatti, emerge anche dalla particolare struttura del romanzo, in cui persino i dialoghi sono sempre riferiti da una delle due voci, e non c'è vero confronto fra gli amanti, tranne che forse attraverso il contatto fisico e l'unione dei corpi.

Nonostante la propria fama di donnaiolo dal fascino maledetto («Jeanne, io distruggo tutto… per dipingere l'anima. *And all men kill the thing they love*… Anch'io uccido quel che amo fra i colori sulla tavolozza rosso sangue e fra le viscere nere di vino. Jeanne io sono dannato… non ho tempo… non ho un corpo per attraversare l'angoscia, il mio corpo è tutto marcio, come i miei polmoni»: p. 39) e irresistibile seduttore, e nonostante la sofferenza patita da Jeanne nella convivenza con l'estroso e imprevedibile ma anche arrogante, esibizionista e narciso Modì («Ma poi ti vedo e mi strazi di tenerezza. Così piccolo sul selciato come uno scarabocchio, così indifeso nella tua tracotanza», p. 54), dalle intense pagine del romanzo emerge chiaramente l'amore particolare che lo legò a questa figura di esile e insieme volitiva fanciulla, musa ispiratrice e bambina, artista ella stessa e insieme compagna presente e accogliente, mai in concorrenza con l'amato, mai invidiosa del suo talento. «Il vuoto lasciato da un corpo amato non può colmarlo nulla. Il vuoto lasciato da un corpo amato fa impazzire… come fai a non capire? Non posso lasciarti andare via,

mai più… Quale sarà il colore del vuoto?» (p. 41), le domanda Modì, dopo un accesso di furia e di violenza.

Sullo sfondo, la Parigi del 1916, stremata dalla guerra in corso, luogo d'incontro di quelli che diverranno i più importanti artisti del Novecento ma che allora sono giovani che sopravvivono scambiando i propri quadri per un piatto di minestra: della capitale dell'arte Pulvirenti sa rievocare i tetti e i *cafè*, ricostruendo le giornate degli artisti nelle cantine e negli *ateliers*, le loro mostre nei *parterres* e le loro cene nelle topaie nelle quali spesso si adattano a vivere.

Modì (o Dedo) non è stato arruolato al fronte perché malato di tisi, ma nel circolo degli artisti è considerato un genio e Jeanne lo ammira già prima di conoscerlo; da un incontro casuale all'Accademia Colarossi, dove Jeanne si è perfezionata come pittrice e disegnatrice, nasce la scintilla del loro amore a prima vista: infatti, «*Non ho bisogno di tempo per scrutare il tuo animo, conoscersi è luce improvvisa*» (p. 31), le dice Modì. La loro storia è tormentata come la protagonista, dilaniata e combattuta fra il proprio essere donna e il proprio essere artista, oggetto di visione e creatrice a propria volta: «Non sono una modella, sono una pittrice, sono un'artista, chi ti credi di essere, solo perché ti amo mi consideri carne per i tuoi pennelli. Anch'io dipingo, io dipingo la vita come te, come lui. Nessuno può rubare lo sguardo a una donna» (p. 50).

Il destino di questo folle amore sembra essere segnato fin dal principio e numerose sono le anticipazioni che la narratrice dà dell'esito fatale della storia: «*Mon amour*, io non temo la mia morte e non vivrò nemmeno un istante senza te» (p. 48).

«Jeanne Hébuterne. Nata a Parigi il 6 aprile 1898. Morta a Parigi il 25 gennaio 1920. Di Amedeo Modigliani compagna devota fino all'estremo sacrificio», recita la sua lapide al Père-Lachaise. Grazia Pulvirenti le ha ridato voce, dedicando la propria opera, che si muove fluidamente fra ricostruzione documentaria e invenzione, modernità fulminante dello schizzo e accenti preziosi da romanzo ottocentesco, a tutte le donne «*scomparse nell'ombra della storia*».

Maria Panetta

Daniele MENCARELLI, *Tutto chiede salvezza*

Milano, Mondadori Libri, 2020, pp. 193, eu 19

ISBN 978-88-04-72198-7

Daniele ha vent'anni appena compiuti, è il 15 giugno 1994, è sera inoltrata e una violenta crisi di rabbia degenera presto. Daniele è un pericolo per sé e per gli altri in quel momento. Si chiamano le autorità. Daniele viene sottoposto a un TSO in una struttura ospedaliera di Roma. È l'estate dei mondiali, una settimana d'estate che gli viene strappata via.

Quasi bruscamente ci si ritrova proiettati all'interno del romanzo di Daniele Mencarelli, vincitore del "Premio Strega giovani 2020", poeta e romanziere la cui prima raccolta di poesie risale al 2001, *I giorni condivisi*, e il cui esordio da narratore nel 2018, con *La casa degli sguardi*.

Il romanzo in questione, *Tutto chiede salvezza*, intreccia vicende frutto della capacità immaginativa dell'autore con elementi autobiografici calzanti. La trama ha uno sviluppo pressocché lineare, l'io narrante è il medesimo protagonista Daniele, che appunta giorno per giorno gli accadimenti e le sensazioni che assorbe durante il ricovero. Come se fosse una scansione diaristica, il romanzo è suddiviso in sette capitoli rispondenti ai sette giorni di TSO. I personaggi che si snodano lungo questa linea temporale assumono una preminenza maggiore a seconda del giorno analizzato. Daniele ha sei compagni di stanza, sei persone sottoposte al medesimo ricovero coatto: Gianluca, Mario, Alessandro, Madonnina, Giorgio, ognuno di loro estremamente diverso dall'altro. Mencarelli guida, ma solo in superficie, nella caratterizzazione patologica di questi individui: bipolarità, stati depressivi, catatonia, ansia diffusa, schizofrenia. Il lettore investiga sui personaggi assieme al protagonista, la cui patologia risulta ancor più difficile da identificare, nebulosa e inconsistente. Ma il tema di fondo non è la malattia mentale. Lo scenario ospedaliero, i "matti",

l'atmosfera di reclusione e di straniamento che prova il giovane Daniele introducono al contesto e grazie a questi elementi visivi e spaziali il lettore s'inoltra nell'analisi che il protagonista compie su di sé, e poi e soprattutto sull'essere umano. Perché è l'essere umano in sé il perno attorno al quale ruota il libro.

Daniele costruisce in sette giorni una rete solidale di rapporti d'amicizia con sconosciuti che percepisce all'inizio diversi e incompatibili con se stesso. Persone più grandi di lui, con problemi più grossi del suo. Lui non c'entra, lui non è "pazzo", espressione che ripete costantemente nel libro.

La maturazione del protagonista è graduale ed evidente, giacché quelle persone così lontane dal suo immaginario alla fine sono diventate amiche, quasi figure fraterne, in un tempo così breve. La possibilità di creare un legame profondo in pochi giorni deriva dalla particolare sensibilità di Daniele ma anche dall'assenza del mondo esterno: l'analisi del sé e dell'altro è amplificata dall'assenza di distrazioni e delle faccende quotidiane. Ma è la vita, quella vita al di fuori delle mura che Daniele brama. Una vita che trova difficile, priva di senso a volte: «fa che il mio sia solo uno scompenso della chimica, datemi tutta la chimica del mondo, ma chiudetemi gli occhi, il cuore perché non ce la faccio più a soffrire per quello che vedo, che sento», afferma a p. 34. Spesso è così, ma la vita è anche da divorare tutta d'un fiato, quando ne sente la necessità. La ricerca del silenzio e dell'euforia, che brama qualsiasi persona, in Daniele si tramuta nell'uso di droghe, nella violenza, nel silenzio e nell'isolamento dagli altri. La sua malattia la definisce "bisogno di salvezza", e cos'è la salvezza se non comprensione e aiuto da parte dell'altro? Questa comprensione e l'ascolto Daniele lo ritrova in parte nei suoi compagni di stanza, in parte in sua madre; l'aiuto di cui necessita lo vorrebbe dal dottor Cimaroli, primario del reparto affabile e ben disposto ma assorbito da ritmi lavorativi sfibranti, ma non lo ritiene possibile dal dottor Mancino, un collega disinteressato e macchinoso, privo di un briciolo di compassione. È, quindi, presente nel romanzo una forte critica al sistema ospedaliero.

Contemporaneamente il giovane Daniele fa anche trasparire riconoscenza per gli ingranaggi che continuano a girare nel modo giusto. Gli avvenimenti e il fulcro d'azione nel romanzo sono quasi ridotti a zero. L'abbiamo accennato: non sono gli eventi, ma le sensazioni a essere il filo conduttore della storia. Il passero che giace sul nido dirimpetto al lettino di Mario, la richiesta banale dell'ex professore («Non è che mi potresti dare un biscotto? Lo vorrei dare al passero») e il conseguente comportamento di Daniele: «Mi allungo verso il tubo dei biscotti e gliene passo un paio. La gratitudine che Mario sa restituirmi dovrebbero vederla tutti gli esseri umani esistenti. Come un'opera d'arte, o un capolavoro della natura» (p. 158). Si descrive una scena, un'azione, ma sono le sensazioni a essere padrone del palcoscenico. È questo che mantiene viva l'attenzione del lettore, nonostante non accada nulla di estremamente sconvolgente. I colpi di scena sono presenti ma non preponderanti; sono proprio la capacità descrittiva dell'autore e la lettura sensoriale che dà della vicenda a tenere incollati alle pagine. Cosa vorrà dire? Qual è il punto? Questi sono gli interrogativi che sorgono, a mano a mano che si sfogliano le pagine.

Daniele termina la propria settimana di TSO non guarito, non diverso da sé stesso, ma consapevole, consapevole dell'importanza dei rapporti umani, consapevole della complessità della mente umana, consapevole della cautela necessaria nell'esprimere un giudizio, della resilienza delle persone che ha intorno. È arricchito da un'esperienza perlopiù dura e spiacevole, per ciò che ha visto e ha sentito, è arricchito da persone che quasi certamente non incontrerà più.

Temi affini – l'umanità, la malattia, l'ospedale, la normalità, l'essere nuovi adulti, i rapporti interpersonali, il conflitto interiore, la percezione della realtà (per citarne alcuni) – si ritrovano anche nelle poesie di Mencarelli e negli altri romanzi. In *Tutto chiede salvezza* lo stile è lineare, piano e regolare, la prosa paratattica e limpida, il lessico perfettamente aderente al parlato locale, che ci restituisce la veracità degli eventi e spesso la brutalità delle situazioni.

Nel complesso, il libro tocca in modi diversi i lettori, forse con più intensità in questo particolare momento, nell'attuale situazione, nella quale più che mai si è alla

ricerca di un senso e si manifesta la difficoltà di vedere una via d'uscita, con l'aumento dello stress e i sensi che sono in costante allerta. In un mondo in cui la paura dell'altro e la distanza dagli altri sono più evidenti, la stanchezza palese; quando la brama di vita e di normalità emerge con prepotenza: «Le gambe faticano, disabituate al loro mestiere. L'enormità di tutto, dallo spazio ai colori, stordisce e innamora, la bellezza stordisce gli occhi…dall'alto, dalla punta estrema dell'universo fino ai talloni…tutto mi chiede salvezza» (p. 189).

Lucia Santoriello

Rosa Elisa GIANGOIA

Ricette nel tempo. I ricettari di cucina come genere letterario

Genova, De Ferrari, 2020, pp. 165, eu 16,00

ISBN 9788855031868

Rosa Elisa Giangoia è una scrittrice di rilievo nella letteratura dei nostri tempi. Attraverso gli anni ha pubblicato testi teatrali, sillogi di poesia, saggi di varia natura, romanzi (*In compagnia del pensiero*, 1994; *Fiori di seta*, 1998; *Il miraggio di Paganini*, 2005; *Febe*, 2018) e testi di gastronomia (*A convito con Dante*, 2006; *Magna Roma*, 2007; *Sapori danteschi*, 2019).

Ricette nel tempo è indubbiamente uno dei libri più affascinanti sugli infiniti aspetti e caratteri della cucina. E rivela una studiosa che ha una vasta conoscenza riguardo alla realtà letteraria che concerne la gastronomia del mondo occidentale.

Il testo esordisce in *medias res*, illustrando che l'uomo ha sempre avuto uno stretto rapporto con il cibo, che in epoche e in tempi diversi ha coltivato particolari preferenze verso nuovi cibi e nuovi sapori e gusti, si è creato fresche ricette anche per fare la dieta, preparandole con nuove tecniche e con un'infinità di ingredienti, spezie, aromi, condimenti, salse ecc., a cui si aggiunge una ricca varietà di vini. Di capitolo in capitolo emerge l'idea che, durante la propria esistenza terrena, l'uomo non può vivere senza mangiare e bere. Per ogni civiltà il cibo ha una valenza culturale, sociale, economica, e per molti individui diventa un fatto di abitudine oltre che di necessità, un condizionamento ossessivo, psicologico, fisiologico.

Ricette nel tempo rappresenta con acribia come si evolvono la storia e l'arte del cibo dall'antica Grecia ai tempi moderni; come ogni secolo, come ogni luogo inventa una propria cucina, grazie anche ai cuochi che si sbizzarriscono a creare nuove ricette; come il cibo viene visto in modi diversi dalle popolazioni del nostro pianeta e come esse con tecniche e metodi diversi lo cucinano. Nel corso della storia è

generalmente stato condiviso il detto proverbiale che "si è quello che si mangia", già presente negli scritti del medico-filosofo greco Ippocrate, che viene a nutrire la filosofia del modo di essere di parecchi individui e d'intere società.

Una delle originalità del testo della Giangoia si individua nel fatto che esso incorpora in tutti i capitoli una serie di ricette, di brani, di commenti, di idee, di interpretazioni ecc. che escono dalla penna non solo dei cuochi che scrivono ricettari ma anche dalla penna di illustri poeti, scrittori, filosofi. Allora si nota che per la studiosa i ricettari della cucina non solo rappresentano un "genere letterario", sempre molto ricco e vivo dai Greci ai tempi attuali, ma sono anche tasselli importanti che collaborano a sviluppare la piccola-grande storia: «la stesura di ricette e la loro raccolta è antica quanto la produzione letteraria e può essere di grande interesse ed aiuto per una conoscenza più dettagliata del passato, riguardo a usi e abitudini, ma anche per la testimonianza di prodotti oggi scomparsi e magari possibili da recuperare» (p. 7). E si sottolinea che le ricette di testi antichi vengono «composte da cuochi per altri cuochi, mentre le moderne, da chiunque compilate, sono indirizzate ad un pubblico generico la cui competenza tecnica non può darsi per scontata» (*ibidem*). La studiosa si sofferma a lungo a disquisire su come molti letterati con la loro penna creativa trattano il mondo della tavola; su come il cibo si consuma, dal pane al pesce; su come danno attenzione alle vivande, e persino alla coltivazione e alla conservazione del vino. Ella dà ampia attenzione ai letterati romani che si occupano anche dell'aspetto sociale, morale ed educativo della sfera cibaria, da Orazio a Cicerone, da Virgilio a «Plauto e Terenzio [che] forniscono numerose descrizione di cibi e, Plauto in particolare rappresenta con umorismo gli abusi grossolani a tavola nelle sue commedie e in scene diversi cuochi con gustosa ironia» (pp. 13-14). Nelle pagine di questi letterati trapela la predilezione descrittiva di piatti e pietanze, inclusa quella per la carne suina, e persino di ricette dietetiche, tese ad apparecchiare una tavola salutare.

Secondo Giangoia, nel Medioevo si affacciano nuovi modi di consumare il cibo, specie e con la presenza degli eremiti che vivono in isolamento nei boschi o con

le pratiche dei monasteri dove si prediligono il pane, il vino, l'olio, gli ortaggi ecc. Si sottolinea che nel Medioevo le carni cominciano a essere preparate in funzione della salute; che si usano prodotti che aiutano anche la medicina, dalle erbe alle piante; che la maggior parte dei ricettari sono stesi in latino, e ci sono persino trattati sull'argomento scritti da Anonimi. In molti aspetti il Rinascimento arricchisce la letteratura cibaria con l'impegno di importanti scrittori: per esempio, l'autrice indica il poema *Baldus*, del 1517, di Teofilo Folegno, «che ha per protagonista l'anonimo eroe popolano capo di una banda di furfanti con i quali depreda i paesi del Mantovano» (p. 47), per non dire dei lavori di Francesco Berni e di Agnolo Firenzuola.

A questo tipo di letteratura rinascimentale contribuisce in modo significativo Leonardo Da Vinci con l'inventare oggetti per la cucina: l'affettatrice, il macinapepe, il tritacarne ecc.; col disegnare e col descrivere dei piatti, e con lo stendere un testo di ricette, il *Codex Romanoff*. Giangoia restituisce un ritratto biografico intrigante di Leonardo e della sua passione per l'arte culinaria: «la cucina fu sempre il suo divertimento preferito con un forte interesse per l'alimentazione che si inserisce nella sua più generale visione dell'uomo, fondata sull'idea che alimentarsi sia indispensabile per la vita» (p. 51). Secondo Giangoia, il suo amore per la cucina nasce durante il periodo infantile, proprio quando sua madre sposa un pasticciere. Il patrigno diventa per lui un maestro e gli insegna persino a preparare i dolci, di cui Leonardo è ghiotto. Non solo il giovane Leonardo fa il cameriere in una taverna, ma subito ne diviene il capocuoco: «questa fu l'occasione per lui di cercare di dare un tocco di originalità e raffinatezza ai piatti» (p. 52).

L'analisi della studiosa si rivela sagace e penetrante anche quando tratta, di capitolo in capitolo, la realtà gastronomia e la sua valenza letteraria nel Seicento, nel Settecento, nell'Ottocento e nel Novecento. Insomma, con le *Ricette nel tempo* ci ha regalato una meravigliosa enciclopedia gastronomica.

Franco Zangrilli

Luigi M. REALE, *Francesco Curto. Bibliografia ragionata 1968-2018*

Foligno, Bibliografia umbra, 2019, pp. 116, PDF *open access*

(www.bibliografia.umbria.it)

ISBN 978-88-341-480-20

Quest'opera (scaricabile gratuitamente all'URL: http://www.bibliografia.umbria.it/pdf/Bibliografia_Umbra_1_Reale_Curto.pdf) è prefata dal noto critico Gianni Oliva, che è stato uno dei primissimi studiosi della poesia curtiana, dell'allora studente di Lettere presso l'Università di Perugia, ove ha discusso una tesi di laurea sui racconti di Cesare Pavese. Oliva ha delineato molto bene la poetica e il timbro del giovane poeta, i cui «lunghi capelli rossi, portati quasi con l'orgoglio di sfidare il vento, ne facevano una figura di rilievo negli ambienti goliardici perugini degli anni Settanta e i suoi versi si distinguevano per un timbro civile, pronto a denunciare le ingiustizie e i soprusi a danno dei più deboli di una società troppo evoluta ed ingiusta ma senza progresso» (*Presentazione*, p. 10). La bibliografia riporta pure foto dell'allora giovane poeta acrese e le poesie che datano 1968, *Liriche*, fino ad arrivare al 2014, con la silloge *Effetti diVersi*.

Come ricorda lo stesso Curto, i suoi primissimi versi sono databili al 1964; allora frequentava il liceo classico V. Julia, «apprezzato e incoraggiato dal professore di greco e latino, Enrico Belsito», diventato poi «l'amico di sempre nella vita» (p. 17). Dalla bibliografia emergono dati, fatti, notizie che permettono di capire meglio l'iter poetico e la personalità umana di Curto, il suo rapporto con la società del suo tempo, come la sua formazione culturale e poetica è venuta a maturare col passare del tempo, i suoi convincimenti politici. Una seconda silloge, poi, appare nel 1971, a cura di Raffaele Galasso, e prende il titolo *Sono vivo*; e poi ancora, nel 1975, escono liriche per le quali l'A. adopera il medesimo titolo.

Per ogni raccolta poetica viene offerta un'esaustiva analisi e ovviamente sono citati i vari studiosi che ne hanno scritto: si tratta di esegeti noti come il già citato Gianni Oliva, Pasquale Tuscano, Sandro Allegrini, Oretta Guidi, Annalisa Saccà, Giuseppe Abbruzzo.

La poesia di Curto riflette anche la società, ed ecco *Vietato vietare* del 1977: qui Curto e Renato Morelli «vogliono […] richiamare ancora la protesta antiautoritaria alla quale avevano partecipato nella loro giovinezza, innestandola nel nuovo corso degli anni Settanta, devastata dalla violenza». Viene spiegato il titolo della silloge poetica, che «corrisponde alla versione italiana dello 'slogan' della contestazione francese del Sessantotto: *Il est interdit d'interdire*». Così pure sono ben introdotte altre raccolte, e ne cito solo alcune: *Il rumore sommerso* del 1991, *Avvisaglie* del 1998, le sue poesie dialettali, di cui si parlerà in seguito. Poi segue una ben fatta, puntuale, utile bibliografia ragionata delle opere, a partire dal 1968 per arrivare al 2018, con il ricco e bel volume dal titolo *Poesie – 1968-2018*, a cura dello stesso Reale e con la prefazione di Oliva (Foligno, Bibliotheca Umbra, 2019).

Questa edizione «propone i testi completi di tutte le raccolte», nell'ordine di pubblicazione da *Sono vivo* (1975) a *Le mie radici; poesie dialettali* del 2014. Appaiono pure scritti dello stesso poeta e le sue *Considerazioni* sulla «presunta» poesia di Curto, in *L'apporto della narrativa calabrese del secondo '900 all'attività letteraria italiana* (Atti del convegno di Acri, 3 ottobre 2015, a cura di G. Abbruzzo, Tipolitografia Graphisud di G. Galasso). Qui Curto presenta con autoironia la propria poesia, a partire dall'esilio giovanile. Afferma: «Voglio tentare con la mia poesia di trovare sempre le coordinate per un equilibrio della natura e per la felicità dell'uomo». Inoltre: «L'arte ha il dovere di farsi portavoce di chi voce non ha, o non ne ha abbastanza, di essere sempre dalla parte dei derelitti senza diritto. L'arte è l'unica voce che non si può far tacere, forse l'unica voce di dio» (p. 74).

Seguono le antologie di Curto. Ad esempio, *Il mio respiro al vento* del 1994 e varie altre elencate e poi ancora altre antologie curtiane dovute a Giuseppe De Vincenti, Sandro Allegrini *etc*. Sono pure presenti le traduzioni in lingua estera delle

raccolte curtiane: la sua poesia è stata tradotta in lingua turca da Necdet Adabag. Ancora molti studi dedicati alla poesia di Curto e poi infine un ricco elenco di saggi, libri, recensioni sulle tante e varie poesie di Curto, a partire dal 1975 per arrivare al 2018. Sono ancora segnalate nella *Bibliografia* le tesi di laurea discusse in diversi atenei italiani come pure sono richiamati i vari artisti che nel corso degli anni hanno illustrato le sillogi di Curto. Come si vede, disponiamo ora di uno strumento molto utile per indagare e capire meglio la voce di questo straordinario poeta.

Per quanto attiene al volume sopracitato, va detto che esso mostra tutta la produzione poetica dell'A., e come è venuto a maturare – lo ribadisco – nel corso del tempo e durante il suo cammino poetico e linguistico, oltre che tematico. Comunque, tutta la poesia del poeta acrese si configura come un vibrante e toccante racconto poetico della vita, dei sentimenti, delle idee, delle sofferenze, delle gioie di chi da giovane ha sentito il richiamo di Calliope e a questo richiamo è rimasto sempre fedele.

Della poesia di Curto non si può dare una definizione assoluta, una volta per tutte, in quanto contiene vari elementi e componenti: poesia che fa tutt'uno con la vita e rispecchia totalmente l'uomo Curto, che non ama i dittatori, i venditori di fumo, i politici corrotti o di basso livello, gli ipocriti, gli affaristi, gli uomini di potere che «mandano in galera solo i poveri cristi». Poesia che, però, ha pure note sentimentali, legate al suo paese natale, al suo quartiere, agli elementi naturali e atmosferici che hanno caratterizzato la sua vita di studente e che ora richiama nella poesia, in cui si leggono versi dedicati al padre, alla madre, alla zia, alle persone umili del paese, a quelle donne che invece di imbellettarsi sudano e faticano nel raccogliere le olive. L'adesione umana e poetica di Curto va a queste persone e non, per esempio, agli stramaledetti mafiosi. Insomma, ci troviamo davanti a una poesia molto originale per temi, stile, lingua; quest'ultima è molto fluida, nasce dal cuore e ben s'adatta alle situazioni che, di volta in volta, sono presentate.

Chiarezza espressiva e originalità tematica sono le note più evidenti di Curto, che è ben lontano dagli sperimentalismi poetici strampalati e sconclusionati che

odiernamente imperversano. A ciò si contrappone Curto con la sua poesia vera e sincera, poesia che non nasce dai libri ma dalla vita, da ciò che si prova nel cuore e nell'anima. Alcuni esempi: «Non c'era nessuno: / solo io te Giacinto / […] / Restavamo solo noi: / anche noi ombre / destinate a svanire» (*Ombre*, in *Sono vivo*); «Oggi il cielo è tornato sereno; / son tornate le donne a raccogliere / le olive in campagna, / Anche oggi è passato / e a sera le ho viste tornare / tutte in fila le donne / arrossate nel volto, / stanche / sbuffando, pensando al domani» (*Le nostre donne*); «L'uomo medio, in paese, che tira alla giornata, che un giorno lavora e l'altro fa festa, / se la spassa tra piazza e cantina» (*A mio padre*); «La mia preghiera / è una lotta per un mondo libero / in cui la libertà / è un sacrificio di morte» (*La mia preghiera*); «Hai lasciato la terra / che più volte ha deluso, / quella terra che ogni giorno / diventa più sterile, mio padre / quante volte l'ha bagnata» (*All'uomo venuto dal Sud*); «Padia era un mucchio di case / e di gente / i catuoj / aperti al sole / diradavano sentori di muffa / i telai sbattevano / come ali di farfalle prigioniere» (*Padia*); «Voglio fuggire gli schemi / La Storia ufficiale è frutto di menzogne / ho l'antidoto della modestia / resto dentro ad aspettare gli eventi» (*Ad un amico*) ;«I poeti veri sono cani / randagi / versi sciolti senza museruola / i poeti sono pazzi / e non lecchini da salotto» (*Se qualcuno ti da*); «Non possiamo ammuffire nella nostra arroganza / c'è bisogno di rapporti sereni / c'è bisogno d'amore» (*A mia figlia Marta*); «Voglio dormire sognando / uomini senza fucili» (*Se fosse l'ultima notte*); «Anche oggi il mare ci consegna / un carico di gente disperata / di bocche asciutte che non hanno niente / occhi sperduti senza più domani» (*Dannati*); «Voglio che siano, rinnegati per sempre / e dai loro discendenti maledetti in eterno» (*Ai ragazzi della Locride*); «Io sono sempre quel cane sciolto / che ulula alla luna la sua pena / non soffoco più la rabbia dentro e non ho più speranze per il domani» (*Effetti diversi*): «Metti da parte l'odio / e deponi le armi; / Fai respirare il cuore / dall'affanno di oggi»; «L'ingiustizia aggiusta i ricchi / e nelle patrie galere / chiudono puttane e neri / ladri di polli e tossicodipendenti / da chi detiene il potere»; «È ora di

fare la rivoluzione», e infine «Voglio essere la nota stonata / la mosca bianca / o la pecora nera / […] / Sarò per tutti / una contraddizione».

Curto, dunque, è poeta di sostanza, pensiero che sorprende e affascina raccolta dopo raccolta, come pure è ampiamente testimoniato dalle poesie nell'espressivo e incisivo dialetto acrese che segna un ritorno alle origini, ad Acri, a Padia, al vento del Mucone, ai ricordi delle persone conosciute; un ritorno ai vicoli, alle stradine di Acri, inseguendo la poesia. Un dialetto abbastanza semplice da capire pure dai non acresi, molto penetrante, poetico, che dice ad esempio la condizione esistenziale, per il magnifico esito poetico. «'Ssa vita è 'na matassa mudicheata / ca quannu truovi u cheapu è gia finita / viati a ttia chi ti si n'ammuratu / e di chilli frutti ti 'nni si godutu» - 'Questa vita è una matassa ingarbugliata / che quando trovi il bandolo è già finita / beato te che ti sei innamorato / e di quei frutti ne hai goduto' ('*Ssa vita è 'na matassa mudicheata*), traduzione di Curto. Anche in questi componimenti dialettali balza l'amore di Curto per la poesia, molto inseguita nella sua vita e nei versi finali di *Alla poisia*, in cui dice chiaramente: «Sulu pe' ttia campu, Amuru miu, / sulu pe' ttia chiangiu e priego ddiu» – 'Solo per te io campo Amore Mio, / solo per te io piango e prego iddio'.

In questa raccolta c'è pure l'amore, inteso come fuoco, e poi ancora poesie dedicate a persone che non ci sono più. Ecco il padre che, dopo aver patito tante sofferenze, muore, quel padre che «Ha jetteatu u sangu 'si terre appennini / pe feari e mia 'n uominu e pinna» - 'Ha buttato il sangue lontano da casa / per farmi studiare e diventare qualcuno'. E ancora ecco il suo quartiere, povero ma caro: Padia. Il poeta vorrebbe, dopo essere morto, esser bruciato dentro «nu' bellu fuocu […] / E pu intra nu grupu e du riroggiu / allu vientu e Muccunu esser ammuccieatu» - 'Nel bel fuoco / nascosto al vento di Mucone / in un buco della Torre antica'. Anche qui l'adesione del poeta va alla povera gente e questa volta sono di scena i «Vù cumprà / vieni ccà / io ti fazzu risparmià / simi tutti / figli e ddiu / cussì mangiu puru iu» - 'Vù cumprà / vieni qua / io ti faccio risparmiare / siamo tutti / figli di dio / così mangio pure io' (*Ninna nanna pe' Nateali*).

In conclusione, Curto è un vero poeta – e lo ribadisco – un eccellente poeta che ben figura, o meglio, può ben stare accanto agli altri poeti odierni reputati per la maggiore. Vale veramente la pena di conoscere e meditare la poesia di Curto, e pure la critica accademica dovrebbe studiarla di più e presentarla anche agli studenti per tesi di laurea.

Carmine Chiodo

Elio PECORA, *Rifrazioni*

Milano, Mondadori, 2018, pp. 147, eu 18

ISBN 9788804687467

Sulla poesia recente di Elio Pecora

Per il modo con cui contribuisce ad arricchire il patrimonio della letteratura italiana ed europea, ogni nuovo libro di Elio Pecora viene atteso con ansia, letto con devozione e con fervore dagli appassionati di poesia che ritengono l'autore cilentino un acuto interprete dell'attuale temperie sociale, in grado di avventurarsi nell'ambito dell'umano grazie alla circospezione e alla discrezione con cui ne approfondisce, analizza, interroga, vive, canta le qualità e i limiti, impegnato come pochi a riferire, con dovizia di particolari, sul nostro essere. D'altronde, da un Maestro come lui si esigono risposte sul nostro tempo, si attendono illuminanti proposte e aperture sul comune destino: la poesia, se è grande, deve trasformarsi in oracolo, in una voce che viene da lontano per aiutare a comprendere chi siamo, al fine di svolgere una vera e propria funzione maieutica.

Ogni libro diviene per Elio, probabilmente, fonte di estrema sofferenza e ricerca; non è impresa da poco riuscire a individuare dove sia l'uomo, chi sia l'uomo dei nostri giorni, mai così sfuggente e ambiguo, perfino irreperibile, celato dietro uno spettacolo di luci e di ombre da cui la sua maschera si lascia appena intravvedere.

La più recente raccolta poetica, *Rifrazioni*, è uscita, per i tipi dello specchio mondadoriano, nel gennaio del 2018. Due epigrafi l'aprono, che parlano sia del coincidere del pensiero e del cuore, sia del sovrapporsi dell'immaginario e del reale. Scrivere, ci avverte l'autore, è dunque un rivelarsi del mondo, grazie a un pensiero emotivo.

Segue un poema che funge da preambolo, riportato in corsivo, una sorta di invocazione alle Muse. È compito precipuo dello scrittore cercare di porsi al centro

del suo tempo, al centro dell'uomo per carpirne i segreti, i valori che determinano le sue scelte, le motivazioni che stanno dietro i suoi gesti, le sue azioni. Nel passato si invocavano le Muse, Elio invece si rivolge a un luogo di pace, a uno spazio intimo, luogo dell'infanzia e del cuore, dove cercare prima di tutto se stesso. Il giardino di S. Arsenio, dietro la casa paterna, è il *locus amoenus*, il luogo privilegiato da cui guardare lontano, «ma dove lontano», si chiede già interdetto il poeta, e: «che lembo di occulta ragione» osservare? Nulla è scontato. Aggiunge poi: «Chi si cerca è trovato a sua volta da un'ombra», dunque egli narra di un conflitto tra il proprio sé e l'io, tra l'anima dell'essere che sta e risiede nel nome dell'altro nel luogo pacificato dell'infanzia e l'inquieto portatore dell'io, un conflitto che si risolve a tutto favore dell'ombra, del Sé, del nume tutelare del Luogo dell'anima, «ma pure vive e respira quell'ombra finanche nel sogno». Sarà proprio quel nume, lare domestico e ombra che non si è mai allontanata dal suo luogo, a guidarlo come Virgilio nella selva degli uomini e del suo tempo, quell'Animus che sente, che avverte oltre le pareti e gli spazi, che viene a coincidere con il poeta stesso, a cui dà, offre, dona la voce. D'ora in poi nel poeta, finalmente sicuro e pacificato, pronto a indagare, coincideranno l'«ombra che vive finanche nel sogno» e l'uomo incerto e dubbioso.

In epigrafe, una citazione di Brodskij, secondo cui la poesia ha la funzione, per chi la scrive, del modo per cui la luce o il buio si rifrangono. Che cos'è la rifrazione, parola che dà il titolo all'opera? La *rifrazione è* la deviazione che un raggio luminoso subisce nel passare da un mezzo trasparente a un altro, per la differenza della velocità di propagazione nei due mezzi. Se ne deduce che la funzione della poesia è di deviare, attraverso la propria sostanza, il corso di un'altra qualità. Insomma, una sorta di chiarificazione o anche di deformazione della comune visione della realtà.

Il poeta avverte di essere in trappola, nel mondo, coartato e ingannato nella sua veste d'uomo, comprende di essere ingannato ma non ne ha le prove, non può sostenere la propria ipotesi se non facendo passare il reale attraverso la poesia.

La prima poesia, programmatica, riassume il fine dell'opera. Nel frastuono nello scandalo del mondo, alla ragione resta un flebile mormorio. Non si riesce a

distinguere ciò che conta, a percepire un lume del vero. Eppure, c'è ancora chi si dedica a questa ricerca, relegato, dimenticato nell'incontaminato silenzio, ovvero versato in un ascolto ormai reso impossibile, forse per questo ancora più desiderato dai pochi più prossimi alla disciplina del romitaggio e a concepire la marginalizzazione dell'essenziale.

Si delinea così la figura di un cantore che, tra disincanto e speranza, tra rassegnazione al nulla e accensione d'interesse per una piccola significativa vicenda, in un presente che sa di ricordo e in una nostalgia di un futuro che si avverte sempre più lontano e distante, si agita come un samurai apparentemente freddo e impassibile, ma indicibilmente e inarrivabilmente sensibile, naturalmente votato alla solitudine, alla disperazione, perverso notomizzatore della prigione in cui versa inconsapevolmente l'uomo, raggirato da un inganno ordito da un invisibile demone.

Il poeta nomina la trappola in cui vive, definendolo un «abitacolo in rovina in cui l'umanità è nemica a se stessa» (anche se più avanti si contraddirà sostenendo che «l'inganno non è stato muoversi in questo recinto,/ ma tenere per certa una promessa bugiarda»). L'abitacolo è il mondo, la Natura, in cui la creatura si ribella e si sente nemica perfino di chi l'ha generato, in una condizione edipica drammatica, che ne trascende perfino la tragicità. Come procedere? L'autore trova la strada nel prefiggersi un percorso etico di ascolto; il suo compito consisterà nel riuscire, nonostante il frastuono, a ristabilire il silenzio, prima di tutto dentro di sé, per fare "notte" nella propria dimensione; secondariamente significherà allentare il contatto col quotidiano e allontanarsi dal ringhio continuo e assordante che permea il giorno. Significherà anche mettersi nei panni dell'uomo comune, che, nel giorno, quando gli accade di star vicino ad arrendersi, quando tutto sembra essere perduto per sempre e ogni gesto sembra inutile, risibile ogni speranza, ecco che un nonnulla, una voce al telefono, l'odore di un cibo bastano per farlo riaffiorare dal soffocamento, per farlo ritrarre dalla disperazione. Al fondo dell'esperienza quotidiana, esaurite le urgenze, si presentano non invitate domande avvelenate – «perché tutto questo?», «e quanto durerà?» –, domande a cui si è portati a rispondere evasivamente, nascondendosi

dietro una labile allegria. Implacabile, la felicità non transige, anche se forse essa è solo un vessillo agitato inutilmente, un simulacro. Con sguardo tenero, impetuoso e contraddittorio ma anche vigile e impietoso e perfino a volte con incanto e partecipazione infantile alla vita, l'autore non s'arrende alle disillusioni che il mondo propone, dimostrandosi docile al suo tempo, per meglio blandirlo e offrirgli un riparo, per essergli di rifugio, affinché l'epoca, affidandosi con le sue voci a lui, al cantore, si confidi, si riveli.

A chi mi potrebbe obiettare che questo non è il compito precipuo di Elio Pecora, quanto, piuttosto, in generale, di ogni poeta, ribatto sostenendo che il poeta adempie alla propria missione quando egli è talmente coraggioso da incarnare fino in fondo la folgore precipitosa e tonante del suo tempo, quando ne riesce a carpire le confessioni, le mancanze, le speranze, la promessa di una sorte migliore e magari di una salvezza universale, pur se fredda e tecnologica, artificiosa e persino "disumana". Pecora studia, insegue, percorre il proprio presente, ne trascrive i dettagli con la pazienza dell'amanuense, con la costanza di un certosino, identificandosi con ciò che lo circonda. Questa immedesimazione che gli costa sangue e sudore lo fa uscire tramortito ogni volta dai propri versi, versi fatti della sostanza stessa della notte che egli vive, giacché la verità di questo secolo va cercata, egli scrive, «*nel buio: che è poi il niente non più niente*», versi impregnati di nichilismo, della sofferenza e del male, ma pure e ancora segni di una vivezza fortemente sentita, se riescono nonostante tutto a trasmettere l'innamoramento per un fiore, per il profilo minuto di un adolescente, l'incanto di fronte all'estatica luna. In contrasto con l'immensa fenomenologia di questo secolo, che si riassume nella promessa del vuoto, del niente, del buio, la cui minaccia si sostanzia pian piano, l'uomo ancora si porta dentro, oltre al male e alla minaccia, «*cosmi e particole*», e sa di esserne «*traversato e abitato/ mentre li abita e li traversa*»: in questo chiasmo Pecora fa divenire la rifrazione una spettacolare simmetria, sottintendendo l'abbraccio mortale tra scienza e filosofia, l'unione innaturale tra le opposte e vicine mitologie del tempo, e per questo ci ricorda stile e atteggiamento leopardiani, l'innamoramento disperato di Leopardi per la vita.

Pecora aggiunge l'amore per un raffinato e decadente estetismo, allorché egli nota come l'universo, dentro di noi, forse nasconda un'altra verità, confortata dal fatto che ancora qualcuno non riesce a negare l'abbraccio della bellezza, a percepire il piede danzante della Madonna dei pellegrini di Caravaggio o lo screzio sorpreso nella canzone del salice di Desdemona nell'Otello. In qualche modo, l'universo si rispecchia negli artifici umani.

L'opera di Pecora è una sorta di poema, di lungo discorso o dialogo di un uomo con se stesso e con il suo tempo, inteso attraverso il sentire di un'ombra, di una creatura che fa da tramite tra cosmi e particole e si fa anche sostanza di ciò che questi cosmi abitano: il mondo è il modo con cui esso abita le sue creature, si fa sostanza nelle creature, le attraversa, le fa innamorare e disperare di sé.

«*Se penso alla bellezza* – dice – *v'incorporo/ il mondo intero. La penso pensando alla morte/ e tutto allora mi si presenta insostituibile,/ anche i giorni della tristezza: quando l'attesa/ non smette di origliare e la rabbia/ accende fuochi ovunque per scaldarsi./ Chi negherà bellezza all'abbraccio/ che può esserci tolto?// Ah, lo schianto del fulmine dentro l'acacia!*» (da *Rifrazioni*, p. 22). Quale smarrimento e quale saggezza ispirano questi versi in cui è centrale quell'abbraccio che può essere tolto a tutti noi! È l'abbraccio stesso del poeta a noi, che ci viene tolto nell'atto stesso della lettura. Che cos'è quello slancio se non poesia, il modo in cui la luce si rifrange nella nostra labile esistenza? Il dolore della bellezza consumato dalla stretta del tempo, che stringe il cuore e l'anima in una nostalgia senza oggetto, perciò indefinita, che a noi anzi appare: "infinita".

Che cos'è la parola della poesia, qual è la funzione del poeta nel suo tempo? Nei versi di Pecora, si accenna a una risposta. Il tempo che precede il tempo della rivelazione è la parola: un anticipo secco del nulla o del Tutto, o della cognizione dell'irreversibile: l'irreversibile inteso come il coincidere del segno con la realtà, coincidenza che è un vero abisso spalancato. Questa cognizione è forse la compassione di se stessi; il dolore non è mai bastevole o assoluto, spesso coincide con quello dell'altro, di un altro.

La struttura di *Rifrazioni* è di natura poematica: sebbene formata da lacerti, da poesie singole, può leggersi come un unico lungo discorso, un poema formato di un verso denso, lungo, raramente inferiore all'endecasillabo.

Da spettatore e attore, Pecora cerca di misurare l'immisurabile, di determinare che cosa siano il dolore e la felicità e la bellezza di cui s'incorpora il mondo intero, imbevuto del filtro attraverso cui tutto si presenta insostituibile. Si esauriscono ogni paradiso e inferno nella frammentarietà, nel non aver tempo per l'amore, nel non lasciarsi andare alla leggerezza, nel destino a cui basta «il desiderio di una felicità appena sfiorata». Che cosa resta dell'entrare nella vita, dell'uscire nella morte? Arrestare il tempo, attendere, perdere la misura nella gioia d'un gesto, mandare un segno a chi non c'è per una risposta, aver pazienza. L'umano sfocia, sminuzzato, nelle paure e nell'ansia, nella perdita. Il poeta dal silenzio trae parole, appena un cenno per un altrove nemmeno intravisto, la certezza anche abbagliante del niente nel niente. Il poeta continua imperterrito con la testa mozza di Orfeo a «cantare per quale spettacolo»?

In esergo, le epigrafi spiegano il contenuto delle liriche comprese in ogni sezione: lo spessore dell'ombra è il ritorno del desiderio nella sparizione (Blanchot), «il passato siamo noi e perfino il nostro domani è un passato che si ripete» (Zolla).

La parte più notevole del poema pecoriano è *Lo spessore dell'ombra*, in cui la lunghezza del verso si affida a una sorta di esametro, composto di due misure, l'una controcanto dell'altra, in cui la seconda si può considerare una specie di commento o di eco della prima parte, dalla tensione fortemente epico-drammatica. Il riferimento alla classicità è evidente, i temi dell'umano sono ancora e sempre quelli; la classicità pecoriana però si riveste dell'angoscia e della sensibilità moderna, di uno sperimentalismo che avvicina il poema ai grandi risultati raggiunti in campo europeo da Eliot nei *Four Quartets* e in *The waste land*, da Auden in *The age of anxiety*, da Pound nei *Cantos*.

Per scrivere di "loro", degli uomini, "egli" (l'Animus del poeta) deve prendere sulle spalle il destino di tutti, caricarsi della loro gioia e del loro dolore, in nome e per

conto loro. “Egli” non li ha mai abbandonati, ne riferisce la Storia, l’Esito, ne è l’ultimo testimone, partecipe del loro inutile affaccendarsi, un samurai che ha concentrato nella sua impassibilità tutti i gesti possibili e assiste senza scomporsi all’imperfezione progressiva del mondo, all’imperfezione degli alberi, del tempo, degli animali, fino a quella dell’uomo.

Chi sono gli uomini? Sono coloro che non scamparono mai alla morte, docili creature negate a loro stesse da un destino di impermanenza, di transitorietà, di fugacità. Creature per eccellenza, perché consapevoli del loro essere votate al dissolvimento. Non ebbero dei, perché fu vuoto il loro cielo, perciò non ebbero dei contrari o favorevoli ma colmarono questa assenza immaginando quel che non vedevano, e cioè dei capaci di generare in loro desideri, paure, la bellezza. Ebbero esperienza del tempo, della felicità, del dolore e anche il meno attento seppe dell’amore. Il corteo dei morti viventi avanza nel pensiero fermo dell’Animus che li coglie nella loro consistenza (e sostanza) di folla, di quelli che andarono insieme per un tratto più o meno lungo, comunque sempre importante, degli altri che invece non seppero nemmeno l’uno dell’altro. Il distacco tra Animus e uomini, tra soggetto (poetico, anche) e anonime schiere di uomini si fonde in una lucida constatazione: «Moriamo alla morte dell’ultimo che ci ha conosciuti».

Di fronte a tali verità, le parole sono nient’altro che «sentinelle assonnate sugli spalti di una città assediata».

«L’aria è piena di anime», la frase di Pitagora diviene emblema della condizione di chi avverte attorno ai viventi “ombre” che ci “chiamano”: «*Pare a volte di udirne la voce, ne ascolti la frase/ che ti confortò o che ti offese. A volte ne scorgi/ le mani irrequiete, il colore degli occhi./ A volte spostano una sedia, un libro,/ un cuscino ricamato; a volte/ ti precedono in una strada affollata/ e nemmeno si voltano*».

Di questo restare, di questo indulgere dei vivi tra i morti o dei morti tra i vivi, così strenuamente affezionati a oggetti e ai loro vizi, pronti a farsi ingannare per amore delle cose o per questioni sentimentali (i morti tornano per farsi ancora

ingannare oppure restano perché non riescono a uscire dall'inganno?), svelti a farsi tradire nel luogo dove essi hanno nascosto i loro mostri.

Similmente al romanzo manzoniano, *Rifrazioni* è un poema corale, dove l'io lirico è uno dei tanti personaggi che s'agitano nel testo, laddove il vero protagonista è l'umanità di quel tempo, narrata e descritta da un narratore onnisciente ben nascosto dietro le quinte, una sorta di Divina Provvidenza che regge il teatro del mondo.

Il narratore è convinto che una superiore volontà ordinerà il caos, provvederà, laddove si è creato un vuoto, a colmare; laddove qualcuno si è dimostrato avaro, a depauperarlo, a dare a chi non ha avuto, insomma, a compiere e a rendere equilibrate le sorti; qui il narratore è una voce che resta e penetra fin dentro il lutto e l'assenza dell'uomo e del mondo.

«La condizione umana risiede nell'abitazione, nel senso di soggiorno sulla terra dei mortali» (Heidegger).

Pecora "spazializza" le paure per renderle visibili, connaturate e connaturali alle proiezioni culturali (film, scritti sull'apocalisse, sulle guerre, sulle aggressioni che commettono gli uomini nei confronti degli altri, paure sempre più forti e corpose).

Nessun uomo si può ritenere mai esente dall'umanità e dal suo concorrere a un impegno comune, nessuno è salvo dai propri gesti, nessuno è libero dal suo essere fonte e oggetto di relazionalità, di corresponsabilità a un progetto unico.

La poesia, forse, non è che l'espressione del desiderio umano di dialogo, di confronto, nell'assunzione di una responsabilità critica nei riguardi del potere di una "ragione" che, oltre che a esprimere in sé le forme del mondo, contribuisce a mutarle, a inciderle in modo spesso orrendo, "contro natura".

Ecco il perché di una ribellione che si concretizza nella descrizione di una sempre più probabile autodistruzione a causa di una mancanza di senso presente nell'attuale agire umano, sempre più impregnata di nichilismo: «*Quest'uomo non crede più a nulla, a nulla più crede/ (nemmeno al denaro che, se lo distrae e contenta,/ non basta a guarirlo dal desiderio e dall'ansia)./ Da tanto non ha più un*

altare né un dio da pregare:/ quando sente insicura la mente, e breve e malata/ la sua ora».

La terra è diventata un immenso spettacolo umano dove «*L'aurora*/ *dai centomila watt*/ *risolleva il sipario*/ *sull'immenso teatro*», uno scenario osceno, sconfortante, desolato, che non nasconde più alcuna sorpresa per gli uomini, attori abbagliati dai riflettori, divenuti ciechi, figli degeneri, allontanatisi dalla natura, dalla loro essenza, traditori del loro compito di custodi del pianeta. Un teatro degradato in "teatrino", in uno spettacolo indecente in cui «*Seduti sulle immondizie pienamente legiferano*:/ *Dopo di noi il diluvio*!».

Sconsolato, il poeta si chiede: «*quanto di tempo impiegherà quest'uomo,/ così tanto occupato da se stesso,/ a sentirsi a misura della foglia/ che spunta da una minuscola polla*» a ridiventare, se mai lo farà, di nuovo creatura naturale?

Massimo Pamio

Ernesto PAOLOZZI, Luigi VICINANZA

Diseguali. Il lato oscuro del lavoro

Napoli, Guida editori, 2018, pp. 138, eu 12

ISBN 978-88-6866-437-4

Un libro importante, quello di Ernesto Paolozzi e Luigi Vicinanza.

Ancora più importante, ora che siamo rimasti orfani del "filosofo gentile": grande studioso di Croce, uomo politico entusiasta ed entusiasmante, chiarissimo professore presso l'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, formidabile calciatore e, non da ultimo, amico fidato, sincero e preziosissimo. Un uomo di principi e di valori, che ha improntato la propria intera vita alla promozione e alla difesa dell'ideale della Libertà, il primo, il più necessario e indispensabile alla sopravvivenza: un vero galantuomo napoletano.

Il lascito di cui siamo eredi è fecondo e fertilissimo; e questo libro ne rappresenta una parte cospicua, trattando di un tema che a Ernesto stava particolarmente a cuore: quello del lavoro e, soprattutto, quello delle iniquità che purtroppo ancora oggi tristemente contraddistinguono il settore lavorativo. Un tema centrale, specie adesso che stiamo timidamente facendo i primi passi per uscire dal tunnel di questa terribile pandemia, che ci ha così limitato nelle nostre libertà personali, lasciando dietro di sé una scia di sofferenza e di morte a livello planetario.

Per la cosiddetta "ripartenza", di cui tanto si discorre in questi giorni, è indispensabile affrontare seriamente la questione lavoro a tutto tondo, perché purtroppo i danni che il coronavirus ha provocato anche al mercato del lavoro e all'economia emergeranno in maniera drammatica solo nel prossimo futuro e, forse, causeranno problemi seri per tanti anni: andandosi ad aggiungere a una situazione che già in precedenza non era delle più rosee, e peggiorando inevitabilmente la condizione di milioni di lavoratori in tutto il mondo. Per tutte queste ragioni

Diseguali. Il lato oscuro del lavoro è un libro attualissimo, nonostante sia uscito nel 2018.

L'introduzione di Luigi Vicinanza, che ben conosceva Ernesto (ricordo sempre con gran piacere il Convegno dal titolo *Croce, il liberalismo, il metodo* del 23 maggio 2016, che ci vide tutti relatori, presso la Fondazione Luigi Einaudi, assieme a Rosalia Peluso e Gennaro Sangiuliano)[1], mette bene in evidenza come la lotta di classe oggi venga presentata come un «residuato ideologico» (p. 5) otto-novecentesco, mentre di fatto «nel mondo contemporaneo otto persone da sole detengono una ricchezza smisurata» (*ibidem*). Il nuovo ordine mondiale è, infatti, contraddistinto, da alcuni decenni, dalla concentrazione della ricchezza in poche mani (con il corollario che la fuga dal fisco è diventato uno strumento di privilegio delle élite, in una situazione di globalizzazione senza regole), e quindi la lotta di classe nel nuovo Millennio si manifesta «al contrario» (p. 7), con «ricchi sempre più ricchi contro poveri destinati a rimanere tali, mentre arretra il ceto medio, o la working class nella definizione anglosassone» (*ibidem*). Il lavoro salariato, precario, impiegatizio, intellettuale è stato «costantemente svilito e mortificato in questi anni» (*ibidem*), denuncia Vicinanza, pure dalla nuova retorica sulla necessità di riformare il mercato del lavoro. Anche nel dibattito a sinistra il lavoro è, dunque, divenuto un «concetto astratto» (*ibidem*), ed è per questa ragione che, come si sottolinea nell'introduzione, il saggio di Paolozzi ha il merito, tra gli altri, di riportare al centro dell'attenzione i «valori etici e sociali del lavoro» (*ibidem*).

Dalla fine della Seconda Guerra mondiale – sottolinea Vicinanza – non si è mai registrata una distanza fra governanti e governati quale quella che si percepisce adesso, in un periodo in cui i partiti non appaiono più in grado di affrontare la complessità delle dinamiche dell'oggi, fra recessione economica, immigrazione disperata, tensioni etniche, paura del terrorismo, espansione del fanatismo islamico *etc*. È sempre più evidente che la convinzione della generazione dei baby boomer che democrazia e pace fossero valori acquisiti per sempre in Europa si sta sgretolando,

[1] Cfr. l'URL https://www.fondazioneluigieinaudi.it/croce-il-liberalismo-il-metodo/ per il video girato alla fine del Convegno.

anche perché la globalizzazione ha portato con sé uno «scardinamento delle classi sociali e delle faticose conquiste dei ceti produttivi» (p. 15). Ne derivano il ricorrente auspicio dell'avvento al potere dell'uomo forte e risolutore dei problemi, la delegittimazione dei corpi sociali intermedi, il fenomeno del sovranismo e della lotta contro le istituzioni europee e internazionali, e l'individuazione del nemico nello straniero. «Una ragione in più – conclude Vicinanza nella propria lucidissima introduzione – per provare a rimettere insieme i cocci di un pensiero liberale e socialista per gli anni a venire» (p. 18).

L'*incipit* del saggio di Ernesto è fulminante: «Sul fronte del lavoro sta naufragando l'umanità» (con un geniale implicito riferimento amaro anche alla tragedia dell'immigrazione).

La condizione di tanti bambini e ragazzi nel mondo, nella differente gravità di ogni singola situazione, però, «non assume i contorni della tragedia» (p. 22), ed è quindi ancora più subdola da individuare: «*s*i consuma attraverso una lenta e strisciante sottrazione di dignità che somiglia alla banalità del male denunciata da Hannah Arendt» (p. 22). Paolozzi descrive con assoluta precisione le caratteristiche e il repertorio del "perfetto umiliatore": i lavoratori sono un costo, devono ritenersi fortunati di avere un lavoro e di essere stipendiati; e infine la "chicca", ovvero «l'elogio ai dipendenti che seppur malati venivano comunque al lavoro, portati come esempio da seguire» (p. 23), abitudine che è stata finalmente del tutto stigmatizzata (avremmo preferito in altro modo) dalla pandemia in atto, che, almeno in questo, ha riportato nella deontologia professionale alcune regole basilari e fondamentali del vivere civile, tra le quali quella che chi sta male deve stare a casa e curarsi, per non arrecare danno alla salute altrui con atti di inutile e sconsiderato "eroismo".

Con amarezza Paolozzi commenta in *Diseguali* che «*p*ochi avrebbero potuto immaginare che quelle conquiste civili e politiche, costate lotte e sacrifici immensi, si sarebbero dissolte, o almeno in parte dissolte, nel giro di qualche decennio con lo svilupparsi della cosiddetta globalizzazione dei mercati» (p. 23), invitando liberali e

socialisti ad abbandonare «dottrinarismi accademici per recuperare il metodo di interpretazione della storia, l'umanità che è a fondamento» (*ibidem*) degli ideali.

Il filosofo vi evidenzia lucidamente che per uscire fuori dalla stagnazione politica ormai in atto da troppo tempo sarebbe necessario ipotizzare una forza politica con una «visione del mondo umanistica» (p. 27), in grado di riconsiderare la democrazia e soprattutto la questione sociale nel suo legame fondamentale con quella del lavoro, e di rimodulare il «vocabolario dei diritti fondamentali di libertà» (p. 26). In particolare, rinverdisce il sacrosanto slogan del "lavorare meno per lavorare tutti", disegnando nuovi spazi di libertà a partire dal diritto alla «liberazione dal lavoro nel senso di restituire una rinnovata dignità al lavoratore, da considerarsi, per dirla con Kant (e, in un certo senso, con il *Vangelo*) un fine e non un mezzo» (pp. 26-27).

Paolozzi mette in guardia anche contro l'«iperdemocrazia» (p. 28), la tirannia dell'opinione pubblica, che, attraverso internet, rischia di essere manipolata, sebbene la rete sia nata come «strumento di libertà per eccellenza» (p. 29). Avvisa anche che il capitalismo può divorziare dalla democrazia, «lasciandola in pasto ai movimenti populistici» (pp. 29-30) e che, quindi, un «rinnovato socialismo democratico e liberale deve poter coniugare il riformismo con il più intransigente radicalismo sul terreno della giustizia sociale, sul recupero del valore del lavoro come elemento essenziale per l'affermazione della dignità umana» (p. 30). E, infine, nel proprio appassionato *Prologo* ricorda che «i più deboli non sono solo i poveri» (p. 31).

La trattazione di Paolozzi si dispiega per diciannove capitoletti successivi al suddetto *Prologo*, nei quali si affronta la tematica del lavoro dal punto di vista storico, filosofico, etico-politico, sociale. Si parte dalla disoccupazione e dalla precarizzazione del lavoro come fenomeni divenuti strutturali nel mondo occidentale e si toccano tematiche di scottante attualità quali quelle della schiavizzazione del lavoratore da parte della tecnologia, nata invece per agevolarlo; della delocalizzazione operata dalle grandi aziende; della loro elusione del fisco e dei loro investimenti finanziari; dello sradicamento del lavoratore, della sua emarginazione e del suo sfruttamento, della sua condizione di iperspecializzazione e al tempo stesso di

inconsapevolezza; dell'aumento del numero delle ore di lavoro richieste, della rinuncia alla tredicesima e all'indennità per le vacanze; dell'esercizio della volontà di potenza dei "capi" attraverso la costrizione al lavoro inutile, dell'obbligo del rispetto del «cosiddetto orario di servizio» (p. 53) anche nel caso in cui non ci sia nulla da fare e la presenza del lavoratore risulti del tutto superflua.

Paolozzi si serve, durante la propria trattazione, di riferimenti a tutta la migliore letteratura sull'argomento, da Rifkin a De Masi, da Ford a Naomi Klein, da Marx a Max Weber, da Machiavelli a Voltaire, da Smith a Ortega y Gasset, da Kant a Vico a Hegel, Croce, Giordano Bruno, Foucault, Sorel, passando per Stevenson, Prigogine, Morin, Freud, Lombroso, Mach, Heisenberg, Dewey, Popper, Heidegger, Husserl, per gli esponenti della Scuola di Francoforte, Luigi Einaudi, Goethe, Fortunato, Tocqueville, Horkheimer, Marcuse *etc*.

La dovuta attenzione viene dedicata anche al movimento dei no global e al loro monito inascoltato riguardo all'acuirsi delle disuguaglianze sociali, alla devastazione dell'ambiente, alla «strumentalizzazione e commercializzazione del sistema dell'istruzione» (p. 38), alla mercificazione dell'uomo *etc*., monito che – sottolinea senza mezzi termini Paolozzi – agli inizi del Millennio si è scontrato con la colpevole indifferenza sia della classe politica sia degli intellettuali.

Il filosofo liberale lo scrive nero su bianco: «Accettare il principio della concorrenza fra mercati, sistemi di produzione e modelli giuridico-politici rappresenta, per il mondo occidentale, una sconfitta» (pp. 44-45). Laddove è giusto competere con Cina e India sul piano dell'innovazione tecnologica e della ricerca, infatti, farlo su quello dello sfruttamento della manodopera e del *dumping* salariale, farlo «ai livelli bassi […] costituisce un tragico passo indietro» (p. 45).

Premettendo che tutto ciò che è profondamente immorale si rivela anche inutile e dannoso, Paolozzi invita alla «resistenza a un ordine disumano e assurdo» (p. 59) in situazioni in cui il buon senso soccombe e si afferma la volontà di potenza, il «dominio dell'uomo sull'uomo» (p. 58); e alla fine attribuisce ancora una volta agli intellettuali – «termine consumato per i troppi falsi intellettuali che occupano la scena

mediatica» (p. 59) – la funzione di «contribuire ad aprire gli occhi e guarire i sordi» (*ibidem*). Rileva, però, che nel pensiero neoliberista questa semplice idea di buon senso della «proficua disobbedienza alle regole quando queste palesemente non funzionano» (p. 61) è percepita come una «bizzarria filosofica» (*ibidem*). L'economicismo diviene, infatti, il «"Dio ascoso" che tutto muove, giudica, dirige, garante di tutti i diritti» (p. 63). La conclusione è che:

> La concezione […] tipica dell'atteggiamento neoliberista, secondo la quale l'opposizione, il contrasto alle forme di regolamentazione generate dal mercato e garantite dallo Stato, che a sua volta a quelle regole deve soggiacere e ubbidire svolgendo il ruolo di mero regolatore tramite una burocrazia tecnocratica, sono dannosi, è un'idea estranea, a nostro modo di vedere, alla storia stessa e allo spirito del liberalismo. Confondere tale concezione tardo novecentesca del liberalismo con l'intero movimento liberale è un'offesa alla sua storia […]. (P. 64)

Pertanto, pur augurandosi ovviamente che nel nostro mondo – nel quale male e bene, guerra e pace sono «dialetticamente, irrimediabilmente, congiunti» (p. 68) – possano prevalere la tolleranza e la capacità di convivere pacificamente, Paolozzi lancia un altro monito: «Senza dimenticare che ciò è possibile solo se cittadini, partiti, sindacati, associazioni, Stati ed organismi internazionali, assieme a deprecare la violenza, si impegnino a ridurre le ingiustizie sociali, a combattere con ogni forza i soprusi e le iniquità» (p. 69).

Egli individua negli anni Ottanta il momento in cui una «società pragmatica ed antiideologica cominciava a rivelarsi […], *la* società cinica» (p. 72), e «la classe politica e l'intera classe dirigente (dai dirigenti industriali agli intellettuali) si chiusero in se stesse» (p. 75), limitandosi alla mera conquista di privilegi e alla ricerca del proprio tornaconto e facendo riferimento (è accaduto anche nel mondo editoriale, come ben sappiamo) solo ai «meschini calcoli di infiniti ragionieri del benessere edonistico» (p. 77). I dati statistici e scientifici iniziarono ad essere adoperati cinicamente per giustificare e legittimare le politiche che s'intendevano realizzare: competizione, deregolamentazione, aumento del PIL e, in caso di crisi,

«rigore, cioè […] sacrifici imposti ai popoli» (p. 81). E aumentò il divario fra «percezione politica e percezione della realtà» (*ibidem*).

A partire dagli anni Ottanta, infatti, abbiamo assistito a un «tacito ritorno del positivismo, della mentalità scientista» (p. 83) che aveva già caratterizzato la fine dell'Ottocento e gli anni Sessanta del Novecento: un'epoca in cui è stato epurato tutto ciò che sfuggiva al mero calcolo, condizionando vari settori della vita pubblica, dalla gestione del sistema sanitario (ne stiamo pagando le conseguenze proprio oggi, con la pandemia) a quella delle università e delle scuole, dal mondo dell'economia a quello dell'amministrazione. Allo stesso tempo, però, per fortuna si ponevano anche le basi per ritornare alla filosofia, alla storia, all'arte, tanto che la stessa medicina, come ha sottolineato giustamente Paolozzi, ha rinunciato ai propri classici protocolli per ritornare alla storicità, alla molteplicità e all'individualità. La politica, a suo dire, dovrebbe farsi carico di assecondare questa inversione di tendenza perché il

> Pensiero calcolante, cronometrico, classificatorio, svolge il ruolo dell'ideologia, della falsa coscienza per richiamare Marx, che copre interessi particolari e finisce […] non soltanto con l'acuire le diseguaglianze e col restringere le libertà individuali, ma anche col negare se stessa costruendo un mondo nel quale perfino la ricerca dell'utile diventa sempre più difficile. (P. 88)

Il modello formativo prevalente oggi nel mondo occidentale è, infatti, quello che punta alla formazione del lavoratore e del consumatore, invece che del cittadino «consapevole, intelligente, creativo, politicamente ed eticamente responsabile» (p. 89). Suo corollario, il mito della valutazione oggettiva, con il proliferare di test come quelli INVALSI e organismi quali l'ANVUR (aggiungerei); con l'aggravante, come ribadisce Paolozzi, che dirigenti scolastici e docenti, «se indirettamente controllati attraverso le prove dei loro discenti, si adegueranno anch'essi allo spirito meramente quantitativo» (p. 91), finendo per addestrare le nuove generazioni ad esercitarsi nell'interpretare e «rispettare le verità imposte da un capo, da un padrone, da un

governo» (p. 92). Ma aggiunge Ernesto, provocatoriamente: «Non ci resta che confidare nell'istinto ribelle dei giovani» (*ibidem*).

Pur mettendo in guardia contro la retorica dell'esaltazione del dilettantismo, Paolozzi ammonisce anche a non farsi irretire da quella opposta degli esperti cui «dovremmo affidare i nostri destini individuali e quelli dell'intero mondo» (p. 94), figure dietro le quali si possono celare anche la peggior specie di imbonitori o avventurieri. Invita, dunque, a mantenere sempre desto il pensiero critico e a non farsi intimidire, continuando a professare il pensiero divergente da quello unico: a contrastare, quindi, la "barbarie dello specialismo".

Ricorda, poi, come Croce e Luigi Einaudi concordassero sul fatto che il liberalismo ha senso solo se è «liberalismo morale» e produce «uno Stato migliore, una condizione generale etica, politica, giuridica e sociale di progresso» (p. 99); e rammenta come Einaudi fosse anche attento alla difesa dell'ambiente e alla tutela del bene pubblico, concludendo: «Oggi il problema del rapporto fra ragioni della tutela dell'ambiente, rispetto delle condizioni economiche, difesa dei posti di lavoro e della sicurezza dei lavoratori, è centrale in tutto il mondo» (p. 101).

L'ultima parte del libro affronta il tema della crisi del lavoro in rapporto a quella della democrazia rappresentativa come «sistema migliore per autogovernarci» (p. 111), manifestatasi soprattutto come «crisi della partecipazione popolare, dei cittadini, alle scelte dei governi» (*ibidem*). Sfumato il sogno della democrazia diretta sognata da chi riteneva internet un'occasione per «coinvolgere grandi masse di cittadini nelle scelte politiche in tempi rapidi» (p. 112), Paolozzi sottolinea comunque l'importanza del preservare la libertà della rete, purché la si adoperi come strumento per una crescita consapevole della democrazia cognitiva.

Infine, pone l'accento sul crescente impoverimento linguistico dell'oggi, segno anche della banalizzazione del pensiero e dell'involgarimento dei gusti, perché «senza cultura non c'è giudizio, non c'è capacità di scelta, non vi è dunque responsabilità» (p. 119), la grande lezione dell'Illuminismo.

Come tiene a sottolineare Ernesto, però, il declino non è mai inevitabile: la democrazia parlamentare, a suo giudizio, è insufficiente, se i cittadini non si riorganizzano, se la politica non favorisce nuove forme di aggregazione che possano sostituire i sindacati, i partiti e le associazioni religiose in crisi. A tal fine, è necessario essere ottimisti, disegnando «*un'utopia operante*, possibile, un dover-essere (*Sollen*) che deve orientare l'essere (*Sein*)» (p. 129). L'utopia è, infatti, assai utile in quanto «ideale di vita da realizzare» (p. 130) che può essere motore per l'azione. Ne consegue che il progresso scientifico deve poter consentire all'uomo di liberarsi dalla percezione del lavoro come fatica fisica e alienazione psicologica nonché come svilimento della sua capacità creatrice. E allora l'invito è quello a tornare prima di tutto alle antiche "virtù" cristiane e liberali, alla giustizia sociale e alla solidarietà umana.

Il saggio di Ernesto si conclude con una domanda che racchiude una speranza: «Lavorare meno per lavorare tutti, lavorare meglio per vivere dignitosamente, redistribuire i profitti per costruire una democrazia autentica. Un'utopia? Forse. Ma che altro possiamo immaginare?» (p. 133).

Diseguali si chiude, quindi, con un richiamo all'immaginazione, alla forza creatrice e creativa dell'uomo, con un appello alla volontà: è un saggio militante e contiene in sé i germi di una rivoluzione. Ernesto era un uomo mite, ma al tempo stesso pronto a lottare per l'attuazione e la difesa degli ideali, purché fossero sempre calati nel reale: anche questo denso saggio, sulla linea di tanti altri suoi scritti, lo testimonia con passione.

In *Diseguali* c'è una doppia "consegna": quella dello studioso che suggerisce, tra le righe, un ben preciso e documentato percorso di conoscenza attraverso i classici del pensiero filosofico di tutti i tempi; e quella del politico che lotta per un mondo migliore e adopera la scrittura – sempre chiara, sempre accessibile, sempre cristallina – per veicolare il proprio messaggio di impegno, sprone e solidarietà.

(Grazie, Ernesto. E scusa se non ne ho scritto prima).

Maria Panetta

Maria BORIO, *Trasparenza*

Novara, Interlinea, 2018, pp. 144, eu 12

ISBN 9788868572303

Maria Borio, nata a Perugia nel 1985, scrive e pubblica poesie dallo scorso decennio. Alcuni testi tratti dalla raccolta *Vite unite* compaiono nel *XII Quaderno di poesia italiana contemporanea* (Milano, Marcos y Marcos, 2015). Inoltre è ricercatrice e critica di letteratura italiana contemporanea, come dimostra anche il saggio monografico *Satura. Da Montale alla lirica contemporanea* (Pisa, Serra, 2013). Con *Trasparenza*, edito nel 2018 dalla casa editrice novarese Interlinea nella collana «Lyra giovani», l'autrice pubblica il suo primo libro; grazie ad esso riesce a esprimere anzitutto sé stessa, che non è poco, assieme a qualche frammento di verità universale.

Nelle 144 pagine del volume, un componimento iniziale fa da proemio ai 51 testi successivi raggruppati in tre parti, rispettivamente: *Il puro*, che contiene 10 testi; *L'impuro*, con 27 testi e tre sottosezioni; infine *Il trasparente*, di 14 testi e due sottosezioni. La scrittura in versi liberi di Borio è oggettuale ma anche introspettiva, e col suo vibrare riesce a rimanere nella memoria anche quando incappa nei picchi emotivi più intimi, privati, oscuri, anche con gli accostamenti analogici più fulminei e inusuali. Si dice vibrare perché c'è una palpabile tensione che percorre le tre sezioni della raccolta, i sostantivi dei cui titoli andrebbero forse scritti con lettera maiuscola, dal momento che nel corso delle pagine ne vengono descritte le fenomenologie come se si trattasse di entità cosmiche. Tra ciò che si afferra, che è tangibile, dell'esperienza dell'uomo e ciò che invece rimane etereo, emozionale o indefinito, la poesia di Borio rivela che sempre, in ognuno di noi, si trova la sensazione di poter distinguere un bene e un male, o quantomeno un positivo e un negativo. Pur con frasi talvolta brevi e nominali, altre volte lunghe e irrispettose della sintassi o della

concordanza grammaticale, l'autrice non complica mai il lessico e riesce a coinvolgere il lettore in un percorso lineare, filtrato attraverso il tema ricorrente dello specchio, del vetro attraverso cui si guarda.

Ponendo lo schermo come presenza costante con cui confrontarsi, ecco che la purezza si individua in tutto ciò che di naturale l'uomo esperisce e realizza; all'opposto, l'impurità risulta essere la futile apparenza, ciò che si trova oltre la barriera digitale. Pertanto, lo scontro tra le due dimensioni può essere imbastito, ad esempio, presentando nella prima parte le emozioni derivanti da una vista panoramica, dalle alte scogliere che «si aprono / più a sud in un prato […] una sinfonia che si avvolge su sé stessa […] gli do odore, ricevo umido e arido […] nel punto più alto della scogliera / nel vento del nord affilato, lunare» (pp. 12-13); in contrasto a ciò, nella seconda sezione si pone la vana esteriorità, la «sentenza dell'epigrafe» (p. 49) cui si sottopongono i profili in rete, «esposti in una cesta accecante» (*ibidem*), pronti a essere giudicati «per vanità» (*ibidem*) o «per non far morire l'immagine» (*ibidem*).

Così, la stessa esistenza umana sembra poter essere reale solo in apparenza o solo provvisoriamente: «A volte tutto resiste in trasparenza: / esiste, muore? // Tu attorno a io / lucina improvvisa, contemporanea» (p. 87). Il Trasparente si configura, quindi, come la dimensione in cui il Puro e l'Impuro coesistono, senza escludersi dialetticamente ma sintetizzati, in lotta ma intrecciati. Non stupisce, quindi, che nella sezione finale l'autrice descriva in che modo la nostra accelerata routine, le decennali abitudini della modernità, ma anche la tradizione e i ricordi, impediscano all'uomo una vita profonda, condotta pienamente, vissuta davvero. «Mentre ci assottigliamo, diventiamo verticali» (p. 127), si legge nell'omonima lirica *Trasparenza*, nelle pagine finali del libro; «la vertigine dell'orizzonte verticale, l'ansia / impura di noi» (p. 130) null'altro è che «illusione di vivere per sempre» (*ibidem*), dal momento che noi tutti siamo «ognuno se stesso solo» (p. 129). Tutto è piatto, quindi, tutto orizzontalmente povero e vuoto.

La poesia di Borio con questa raccolta si conferma di valore e profondità notevoli e, attraverso la meditazione sul presente e la divagazione nei ricordi personali, vuole lanciare un messaggio chiaro e forte contro l'immaterialità del vivere contemporaneo: non fermarsi all'immagine superficiale. Un appello al recupero dell'autenticità e dell'intensità nei contatti umani, non urlato bensì esposto con delicatezza e sensibilità.

Simone Scognamiglio

Sandro ABRUZZESE, *Mezzogiorno Padano*

Roma, Manifestolibri, 2015, pp. 127, eu 14

ISBN 9788872858295

e

Sandro ABRUZZESE, *CasaperCasa*

Soveria Mannelli, Rubbettino, 2018, pp. 306, eu 18

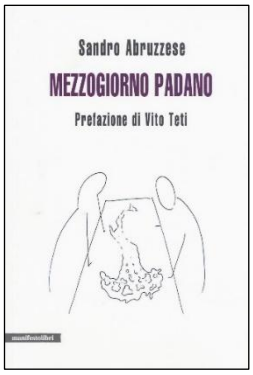
ISBN 9788849853445

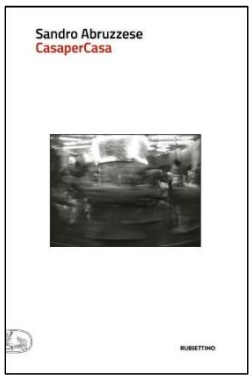
Riparare con l'oro delle parole

Come diceva Cesare Pavese, «è bene rifarsi a Omero perché Omero è la tragedia, il viaggio, il ritorno. È l'inquietudine, la sconfitta, è l'attesa ma anche la possibilità della speranza realizzata». Letta attentamente, la frase di Pavese, in fondo, dice che Omero è la vita, la realtà; e che Omero è anche la letteratura, l'immaginazione.

Quando capita di leggere un autore come Sandro Abruzzese, si continua a vivere perché si ha l'impressione di aver incontrato un amico che ti racconta quello che ha fatto nella giornata appena trascorsa; non importa se si sia trattato dell'attraversamento del Mediterraneo per tornare a Itaca o solo di un "semplice" spostamento dall'Irpinia all'Emilia: in ogni caso l'inquietudine, la sconfitta, l'attesa e la speranza che "si" immaginano vivono realmente.

Sandro Abruzzese è nato in Irpinia e vive a Ferrara, dove insegna materie letterarie in un Istituto Superiore. Per i tipi di Manifestolibri ha pubblicato nel 2015 *Mezzogiorno Padano* e nel 2018, per la collana «che ci faccio qui» di Rubbettino, *CasaperCasa*.





Se vi piace la scrittura che adotta una sorta di estetica "montana" della curiosità ("*cosa c'è oltre quell'altura?*"), un'estetica, cioè, che, fra tante parole, tra formule trite e ritrite e altari addobbati, tace l'essenziale per farlo scoprire o a volte inventarlo, allora Abruzzese è lo scrittore che fa per voi. È, questa, una lettura attiva che non trascina – come avviene nel cosiddetto "commissariato della letteratura" italiana degli ultimi tempi –, ma che accompagna e sostiene nelle odissee quotidiane dei personaggi di un mezzogiorno padano o dei vicini di casa, di strada, di paese.

Scorrendo l'indice di *CasaperCasa – Ancora esplorazioni: ex MOF*, p. 27; *Città perfetta*, p. 65; *GAD*, p. 97; *Via Frutteti*, *Piazza Ariostea etc*. –, quasi fossero le tappe di questa odissea minima, assicurando al lettore che incontrerà figure "mitologiche" come De Pisis o Bassani, non si può che confidare nella sua curiosità padana e invitarlo ad abitare questa immaginazione così reale. Lasciarsi abitare dalle pagine e dalle storie di Abruzzese vuol dire proprio prendersi cura di questa curiosità, prestare attenzione a ciò che ci circonda e a quello che c'è oltre un orizzonte più o meno visibile, anche se a volte proprio quell'orizzonte, per quanto ampio e vasto, potrà sembrare una gabbia che invita "solo" ad evadere, ma costringerà a tornare.

Nella prefazione di Vito Teti a *Mezzogiorno padano* si legge: «continua a piovere e arrivano bollettini di guerra da ogni parte […] tg nazionali mostrano terre sventrate, fiumi divelti, ponti cancellati»; aggiungiamoci pure: discariche a cielo aperto, ospedali pieni per la nostra pandemia quotidiana. Insomma, il peggio sembra non avere limiti e a tratti il nostro Paese appare solo un ammasso di macerie, una

storia ininterrotta di fallimenti. Proprio per questo – continua Teti – «ci vuole una scrittura linda, pacata e senza furbizie e trovate letterarie, senza termini dialettali infilati nelle frasi ad effetto, nei dialoghi fasulli». Ci vuole una scrittura come quella di Sandro Abruzzese, e lo si afferma augurando a chi lo leggerà di provare quella rara sensazione del giovane Holden: «Quelli che mi lasciano proprio senza fiato sono i libri che quando li hai finiti di leggere e tutto quel che segue vorresti che l'autore fosse tuo amico per la pelle e poterlo chiamare al telefono tutte le volte che ti gira».

La tragedia, il viaggio, il ritorno in queste brevi odissee, montane e padane; l'inquietudine, la sconfitta e l'attesa che racconta Abruzzese nelle sue storie dicono anche che è ancora possibile pronunciare in modo chiaro e significativo parole come "rovina", "maledizione", "catastrofe", "pandemia" per poter ribaltare l'idea stessa di fallimento.

Nella scrittura di Abruzzese tutte queste ferite sono così reali ed evidenti perché altrettanto evidente e reale è stato il modo di sanarle: usare parole per riparare. L'aggiustare con "loro", con le parole, richiama, per evidente assonanza, l'antica arte giapponese del *kintsugi*, del riparare con l'*oro*. Non bisogna nascondere le ferite e le cicatrici che si hanno o, addirittura, vergognarsene. Ogni tappa delle nostre piccole odissee, ogni trauma o ferita che ci portiamo dietro racconta chi siamo, da dove veniamo, quali montagne abbiamo oltrepassato e a quale Itaca vogliamo tornare.

Le parole di Abruzzese, chiare, lucenti, ricche anche del fallimento del loro significato; queste parole ricompongono "oggetti" andati in mille pezzi, riparano le fratture della realtà, della terra, di un paese. Della nostra stessa umanità.

Splendenti cicatrici dorate, chiuse a regola d'arte.

Giuseppe Ferrara

Lily BROOKS-DALTON, *La distanza tra le stelle*
traduzione di Lucia Ferrantini e Sofia Minerva
I ed., Milano, Editrice Nord, 2017, pp. 328, eu 14,90
ISBN 978-88-429-2758-7

A leggere il titolo del primo romanzo della scrittrice statunitense Lily Brooks Dalton, di primo impatto, può sembrare di ritrovarsi davanti all'ennesimo romanzetto d'amore propinatoci nelle librerie e in tv, in cui due giovani innamorati separati da circostanze avverse superano ostacoli e affrontano sfide incredibili per potersi ricongiungere. Andando oltre i pregiudizi, si scopre, invece, che si tratta di un romanzo di fantascienza, incentrato sulle stelle citate appunto nel titolo o, meglio, sul loro universo, lo spazio. L'ignoto a noi sconosciuto che si dipana oltre i confini della Terra non è, però, il protagonista ma il palcoscenico della doppia storia presentata dall'autrice, quella dell'astronomo Augustine, che guarda al cielo come a un sogno impossibile da raggiungere, e quella dell'astronauta Sully, che in quello stesso cielo tanto agognato dall'uomo è rimasta ingabbiata.

Augustine è un astronomo di 78 anni che ha dedicato tutta la vita allo studio dello spazio e delle stelle. Quando un incidente nucleare provoca l'evacuazione dell'hangar dove sta lavorando come ricercatore al Polo Nord, decide di non tornare a casa sua ma di restare lì da solo, non avendo altro scopo o affetti nella vita. Poco dopo che tutti sono andati via, trova in quel luogo desolato una bambina di nome Iris: non sa come sia finita lì e la sua presenza gli sembra impossibile; tuttavia, non trovando spiegazione a quel mistero, decide di prendersi cura di lei.

Sully, invece, è un'astronauta, da due anni in missione sull'*Aether*, la navicella spaziale che condivide col resto della sua squadra, come lei nello spazio per esplorare l'orbita di Giove. Durante il viaggio di ritorno l'equipaggio perde i contatti con il pianeta Terra: vani i vari tentativi da parte di Sully (addetta al collegamento radio) di

rintracciare qualcuno che possa aiutarli a capire cosa stia accadendo e guidarli nel ritorno a casa. La nuova missione è, allora, quella di sopravvivere alla solitudine, sperando di riuscire a far ritorno nel proprio mondo sani e salvi.

Un primo aspetto interessante del libro è proprio il modo in cui le due trame vengono presentate al lettore, ossia attraverso l'alternarsi di capitoli che seguono le due vicende, sin dall'inizio destinate a intrecciarsi. I protagonisti infatti, diversi per aspetto, sesso ed età, risultano – man mano che il racconto va avanti – sempre più intimamente simili, soprattutto grazie alle tante pagine che la scrittrice dedica al ricordo della loro vita passata.

Proprio la solitudine a cui Augustine e Sully sono forzatamente sottoposti sembra dare loro il tempo e lo spazio necessari per riflettere su di sé, su ciò che sono stati, sulle scelte compiute, quelle rimpiante e quelle che invece rifarebbero sempre. Così veniamo a sapere dell'infanzia di lui, tormentata e difficile a causa del padre severo e della madre malata, del rifugio nella meccanica, del conseguente distacco emotivo da tutte le cose, anche dalle più preziose come l'amore, l'affetto, il calore umano. Lo stesso prova Sully, partita lasciando la sua famiglia alle spalle, incapace di sentirsi legata veramente a qualcuno o qualcosa, pur essendo madre e moglie. D'altronde, anche l'infanzia della giovane astronauta è stata complicata, vivendo ella senza un padre e con una madre dedita completamente al suo lavoro sullo spazio, abbandonato poi per una nuova famiglia dalla quale Sully si sente esclusa.

Proprio la figura della madre di Sully esplicita la connessione tra i due protagonisti, dando al lettore la conferma che la sua intuizione è esatta, ovvero che un legame reale (non solo simbolico) tra i due personaggi esiste, ed è proprio Jean, la madre di Sully ma anche l'unica donna che Augustine abbia mai amato in vita sua. Questa rivelazione rappresenta il punto focale su cui s'impernia l'intero romanzo, ed è offerta solo al lettore che, tramite gli indizi disseminati nel testo, è in grado di stabilire la relazione tra Augustine e Sully, i quali invece resteranno ignari di tutto e immersi ognuno nella propria avventura.

In particolare, nei capitoli incentrati su Augustine, è molto interessante notare come l'autrice ponga l'accento sulla descrizione della flora e della fauna, che vanno ad assumere quasi una valenza simbolica. L'episodio in cui il protagonista uccide un lupo senza pietà simboleggia, ad esempio, l'abitudine alla paura, ma anche il rimorso, la vergogna, tutte emozioni nuove per il protagonista. La passione della piccola Iris per gli animali del posto, come i buoi muschiati, le lepri selvatiche, la sofferenza per la morte di qualsiasi specie paiono esemplificare, invece, la purezza e la gentilezza d'animo.

Passando all'universo di Sully, uno spazio preponderante sembra riservato ai rapporti umani: quasi come se si osservasse un esperimento, l'autrice racconta attraverso gli occhi del personaggio come ogni membro dell'equipaggio reagisce all'isolamento. In campo tutte le emozioni umane, dalla rabbia alla frustrazione, dalla tristezza alla commiserazione, alla solitudine. L'accennata trama amorosa tra Sully e il comandante Harper vivifica, poi, l'intreccio narrativo e, sebbene nulla accada tra di loro, la sola possibilità che possa esserci una storia d'amore sulla navicella s'insedia nel pensiero del lettore, il quale spera in un cenno esplicito o in un gesto caloroso fra i due. Tuttavia, anche questo amore sembra essere nient'altro che un espediente, per Sully, per poter scavare in sé stessa e capire perché non riesce ad accogliere quel sentimento, per poi riuscirci alla fine di un percorso che fine non è, ma pare «un inizio, una dinamica sconosciuta e insostenibile» (p. 318).

Nonostante gli ampi sviluppi delle due storie parallele, il continuo rimando al passato, se da un lato, come già constatato, consente al lettore di conoscere a fondo i personaggi, costruiti approfonditamente, dall'altro rallenta inevitabilmente il ritmo narrativo, in alcuni punti pesante e poco incalzante. Al di là di pochi momenti di suspence – come quello in cui Augustine e Iris intraprendono il viaggio verso una base radio più distante dall'hangar o quello in cui Sully deve affrontare la passeggiata nello spazio per aggiustare la parabola dell'*Aether* –, per il resto la narrazione rimane piatta, ma carica di aspettative. Il lettore percepisce, infatti, che qualcosa deve accadere, spera nella salvezza dei due personaggi e attende il momento in cui

finalmente i loro destini si incrocino e cominci la vera storia. Tuttavia, il momento in cui questo sembra poter accadere è solo alla fine del sedicesimo capitolo, con quel "contatto" che sembra preannunciare una rivoluzione ma che invece poco cambia: Sully e Augie non possono cambiare la loro reciproca situazione, la radio funziona male e non riescono nemmeno a sentirsi un'ultima volta prima che lei cominci il proprio viaggio verso la Terra. Non sapranno mai di essere padre e figlia, non riusciranno mai a incontrarsi. La speranza del lettore è, quindi, disillusa perché non porta a nessuno stravolgimento.

Il senso di tutto ciò che viene raccontato nel libro non risiede allora nella potenzialità non espressa dell'incontro dei due protagonisti, ma nello stesso contatto avvenuto:

> [...] Era successo qualcosa quando gli aveva parlato: qualcosa che l'aveva sciolta, solo un pochino, che aveva ammorbidito la parte di lei che era rimasta intrappolata nel ghiaccio subito dopo il lancio. O forse era così già da prima: da quando si era resa conto di aver perso la sua famiglia, che in realtà non era mai stata sua. Quella debolissima connessione con l'uomo dell'Artico, attraverso quella distanza infinita, le aveva ricordato che perfino le cose fugaci, nella tristezza, avevano un loro peso. Che poche parole potevano significare molto. (P. 318)

> [...] Non sapeva nemmeno da dove cominciare, né cosa le avrebbe detto quando si fossero rimessi in contatto, ma non gli sembrava importante. Voleva solo ascoltarla ed essere ascoltato. Avere un altro momento di onestà, dopo tutto quel tempo. Solo uno. (P. 304)

Il calore emanato dall'ascolto di una voce umana, seppur lontanissima, è stato quindi in grado di portare alla luce il cambiamento emotivo dei due protagonisti che, liberatisi dalla propria fredda solitudine interiore, hanno compreso l'essenzialità e la necessità della vicinanza altrui. Il romanzo dunque, per quanto aderente al genere fantascientifico, si occupa soprattutto di dare spazio all'animo umano con le sue intense sfaccettature. Il fatto stesso che non si utilizzino termini scientifici o estremamente specifici per descrivere la vita nello spazio e ciò che la riguarda denota l'intenzione da parte dell'autrice di focalizzarsi su ciò che è realmente al centro della

storia, e cioè l'enorme vuoto affettivo che i due protagonisti sentono dentro di sé e che solo attraverso questo viaggio riescono a superare.

Chiara Esposito

Lorenzo CALOGERO, *Parole del tempo*

a cura di Mario Sechi, con un'introduzione di Vito Teti

Roma, Donzelli, 2011, pp. XXX+224, eu 19

ISBN 978 8860365651

e

ID., *Avaro nel tuo pensiero*

a cura di Mario Sechi e Caterina Verbaro

Roma, Donzelli, 2014, pp. 226, eu 16,99

ISBN 9788868433444

Un poeta che veglia sul sogno della poesia

È assurdo che uno dei massimi poeti del Novecento sia tuttora trascurato dalla critica ufficiale italiana, sconosciuto ad antologie e sommari, nelle cui pagine non si riscontrano accenni alle sue opere. Imperdonabile mancanza, che ci ragguaglia sulle responsabilità del mondo culturale, in mano a pochi prezzolati figuri, interessati all'esercizio del proprio potere più che alla devozione nei confronti delle arti e in particolare della storia della letteratura italiana.

Non solo la lontananza dai centri del potere editoriale e la scarsa sensibilità di molti suoi colleghi e di critici ed editori hanno nuociuto alla causa di Lorenzo Calogero, ma anche le vicende postume che lo hanno indirettamente coinvolto, quando avvenne la sua riscoperta grazie a Leonardo Sinisgalli e a Giuseppe Tedeschi, che promossero la pubblicazione, nel 1962, di tutte le sue opere. L'iniziativa sfortunatamente si arrestò al secondo volume (consegnato alle stampe nel 1966), per il fallimento della casa editrice diretta da Roberto Lerici, impegnatosi personalmente alla raccolta dei testi. Fu così che scese di nuovo un colpevole silenzio su Calogero e si dovette attendere l'anno 2010 affinché venisse ristampata una parte del terzo

volume previsto, *Parole del tempo* (per l'editore Donzelli, a cura di Mario Sechi, con un'introduzione di Vito Teti), e il 2014 per l'altra, *Avaro nel tuo pensiero* (sempre per Donzelli, a cura di Mario Sechi e Caterina Verbaro), le cui uscite hanno segnato una rifioritura degli studi sullo scrittore calabrese di Melicuccà. Nel frattempo, all'estero, molti studiosi si interessavano al caso di Calogero.

Sia innanzitutto sgomberato il campo da irriguardose supposizioni, per evitare qualsiasi equivoco o fraintendimento: ebbene, non v'è nulla di affettato e di stantìo, di retorico, di artificioso oppure di ingenuo e di dilettantesco o di provinciale in Calogero, e a provarlo non è solo la sua biblioteca, ricca e aggiornata dei maggiori testi della filosofia e della poesia europee («tutto Kierkegaard, quasi tutto Sartre, i testi più importanti di Croce, Guido De Ruggiero, Heidegger, Einstein, Ugo Spirito, Nietzsche, Jaspers […]. Holderlin, Novalis, Hoffmansthal, Rilke, Valéry, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Majakovskj, Joyce, Pound, Eliot […] tutta la poesia italiana»: così Giuseppe Tedeschi, nella *Prefazione*, in L. Calogero, *Opere poetiche*, vol. I, Milano, Lerici, 1962, p. XXXIX), ma anche e soprattutto l'originalità e l'autenticità del suo inimitabile stile, che si misura esclusivamente con la propria consistenza e che, dunque, va a costituire lo spessore di una singolare esperienza poetica di valore europeo sgorgata, immediata e nativa, naturale e purissima, da una sorgente capace di spaccare la pietra del tempo, e di generare un continuo flusso che di sé si rimpingua e non trova ostacolo in grado di arrestarlo, tanta è la forza dell'animo che tutto ha profuso in quell'impeto incontrollabile, di cui purtroppo non verrà mai a conoscere con certezza il valore, restando nel dubbio se si sia trattata di un'autoillusione, d'un quotidiano indulgere nei riguardi della propria mancanza di strumenti e di talento. Ora che il Poeta è Vita ancor più pura, potremmo noi dargli una risposta? Uomini incapaci di sentire, di apprezzare una musica non concorde con le altre, avulsa dal suo tempo così come da ogni altro?

In verità, Calogero rischia di non venir mai riconosciuto proprio per l'intrinseco contenuto dei suoi testi, troppo permeati di una forza astorica e asociale, che emargina l'uomo e ne distrugge la supposta centralità all'interno del mondo della

natura, e non concede riferimento alcuno ai modi e alle vanità delle società e delle culture, poesia che si potrebbe definire “misantropa”, estranea alla superficiale sensibilità con cui in genere l’uomo si conosce e si rivela, fondamentalmente incapace di accogliere ciò che non lo riguarda direttamente e non lo esalta nelle sue doti e nelle sue conquiste ideali.

Ecco, insomma Calogero è un barbaro, un forestiero dell’umano, un alieno, estraneo al costume culturale che esige dai poeti l’esaltazione delle vanità e delle conquiste di cui una società abitualmente si adorna; pertanto, nessun’epoca sarà naturalmente disposta a riconoscere la grandezza di un uomo che si limita a idealizzare la coscienza naturale.

Cancellare il ricordo della poesia di Calogero è cancellare la sua vita, il suo essere stato al mondo poeticamente, incarnazione d’un sentimento, d’un modo di essere naturale e spontaneo, delicato ed espansivo, timido e curioso, sempre meravigliato e sorpreso, smisuratamente attonito e assorto rispetto al miracolo dell’esistenza, nutrito fanciullescamente e intimamente e senza mediazioni, arrendevole e potente espressione d’un atteggiamento semplice e contemplativo, nel rispetto sacro d’ogni creatura, neanche accarezzata, per la tenerezza d’uno smarrito e inetto sorriso concepito nell’incapacità di lasciar poggiare su quella il più lieve moto di commiserazione, di misericordia, a causa di una dolcezza pietosa, senza confini, che trattiene il gesto e il desiderio di avvicinarla.

Ecco, questa è stata la piccola e cara esistenza di Calogero: l’emblema del segreto recondito della poeticità, prima che dell’arte poetica, perché la lingua è un tentativo di accedere a quella intima consapevolezza d’essere nascita ogni giorno al mondo. La scrittura è un restare al di qua del sentimento, è l’impossibilità di porgerla con la propria anima, è la trasposizione d’un impulso che resta comunque irrappresentabile; di questa irrappresentazione Calogero si fa tramite, forse come nessun altro poeta nel Novecento (mi vengono in mente i nomi di Caproni e Romagnoli sopra tutti e poi di Parronchi, Luzi, Sbarbaro, Cardarelli, Penna, Gatto, Ungaretti, Raboni, Moriconi, Bonincontro, Bemporad, Pecora, Rosato, e pochi altri).

La poeticità è fatta della sostanza dell'uomo, dei suoi limiti e del suo inimitabile disagio di essere al mondo. Nessun'altra creatura può comprendere, perciò si scrive poesia; soltanto un simile può rendere giustizia alla sua ineffabile contrazione ad essere, gioia e condanna intima e corporale, di fronte a una realtà sorda, sadica, che lo accoglie e, nell'accoglierlo, lo abbandona, paria del misterioso insondabile, insensato viaggio che è obbligato a compiere.

La poesia offre un motivo, una giustificazione a questo male, ma che cosa accade quando nessun altro uomo riconosce questa supplice spontanea istanza, condivisione di solidarietà e comunanza di destini? Respinto nella propria culla di serpi e spine, simbolo di un immotivato consistere al mondo, nullificato prima dell'annullamento o dell'infinito illimitato ascolto della natura e cantore della propria contemplazione, lo scrittore reso infante si affida allo stolto silenzio dei contemporanei e alla giustizia dei posteri.

Penso che sia sufficiente una lirica per decretare la grandezza d'un poeta. Chiamati a giudicare, invitati ad assumere un contegno rigido e severo, che li disanima, i critici non possono comprendere l'epidermica santità della mia affermazione.

Mi sento molto vicino a Lorenzo Calogero, a tal punto che, leggendo le sue opere, mi par d'essere lui, e invocare con lui, e pregare con lui – ogni verso suo è un'epiclesi –, in tal guisa che mi sovviene d'essere l'afflato che compulsa e sfoglia e volge e involge l'involucro dei suoi versi. Calogero non scrive, ma palpita, le sue stanze infantilmente rimate son battiti d'ali d'uccello, vibratile svolazzar di piume, esplosione di gravitante libertà, spiccar del volo verso l'aere d'amore, nella più insicura e fragile leggerezza. Essere soltanto ciò che è, l'*è* del cosmo, null'altro. Provare a solcare il mistero che circonda, immenso e carezzevole, e non restituisce, non dona alcunché, se non la prova dell'"evanescere" del desiderio nel sogno.

Calogero è dotato di una personalità intimamente ricca e mansueta. Il suo mondo è pervaso di soffusa delicatezza e tenerezza. Un'estrema sensibilità si manifesta nei confronti delle parole, da non trattare come utensili piegati a una

quotidianità di domestica superficialità grossolana e rozza, al contrario, abbisognevoli di un'attenzione premurosa e devota: le parole osservano la fragile consistenza del cristallo, e dunque meritano una sollecitudine particolare, una delicatezza di tocco e accorte maniere che il poeta rivendica nei suoi testi, in cui nutre un'estrema riluttanza nell'attrarre a sé, e nel manipolare lessemi, poiché avocarli a sé implica un atto contro natura, significa strapparli dalla loro custodia naturale, ovvero dal silenzio in cui riposano come in un grembo materno.

Dalla lettura dei testi si ricava innanzitutto un'idea, un sentimento, una *Weltanschauung* della poesia.

La poesia è un raccomandarsi al caso della parola, è un narrarsi il destino per imparare a dimenticarlo, un assistere a tutto ciò che c'è come spettatore invidioso, un mettersi da parte per il timore di scomparire, un improvviso fremito, un guizzo, un sorriso, un'affinità, l'intuizione di una somiglianza, un avvicinamento a qualcosa di cui non si sa, una notizia dal confine, un'invocazione al Dio che si sente occupare per sempre il nostro scomodo posto; è, infine, veggenza, visione dove tutto è presenza alla coscienza, in un tempo e in uno spazio assoluti.

La poeticità, l'essenza della poesia, consiste nel rendere indefinito il sentire, nell'animizzare il mondo e nel naturalizzare i sentimenti, tant'è che il limite tra i due – mondo e sentimento – si rivela così sottile da sembrare inconsistente, mostrando ogni vicenda sotto l'aspetto di una comunione possibile, poiché, travalicando costantemente l'uno nell'altro, nel sovrapporsi del sonno con la veglia, dell'aria con un ricordo, di una donna con un arpeggio, non sarà mai possibile stabilire quale sia il soggetto che narra e quale l'oggetto del suo narrare, oggetto e soggetto scambiandosi la loro condizione, anzi spesso coincidendo, o trasformandosi l'uno nell'altro, non tanto in una metamorfosi palpitante, quanto nell'ambito della cosciente consapevolezza di un fantasma che aleggia sul tutto, o di un tutto che aleggia in un fantasma coscienziale: «Erano inospiti uomini e soli, salivano/ a un loro disegno, vago desiderio segreto/ interno che sfuma. Era un viaggio,/ un puro riflesso sul vetro assopito/ subito e quieto da una linea veloce/ che piega. Acqua diaccia/ un astro

diafano era pallido sul viso/ che imbruna o s'imbianca./ […] Nel cuore/ un verde giardino era un'ala, l'ultima/ sillaba che, ferma, spezza in due bruna/ la sera. La volontà di essere/ stanca s'assola,/ dove s'attaccano alla superficie nuda/ della fronte tersi i capelli/ nella loro anima ignuda. L'aria/ allora affiora o dentro essi è un ricordo/ d'alba adolescente, mite, conclusa» (*Erano inospiti uomini*, da *Come in dittici*, in L. Calogero, *Opere poetiche*, volume I, a c. di Roberto Lerici e Giuseppe Tedeschi, Milano, Lerici, 1962, p. 58).

Come appare il mondo alla coscienza? «Tu eri nera tumida ai capelli/ e così, per questa vasta oasi,/ fuggitiva sopra l'acqua/ in un riverbero di rose» (da *Quaderni di Villa Nuccia*, XXI, *nastri lisci erano di uccelli*, in L. Calogero, *Opere poetiche* cit., p. 248); «poggi e giardini/ come acque abbandonate» (*La lacrima, migrante pioggia*, da *Come in dittici*: ivi, p. 26); «un vaporoso/ calor lucido e casto» (*so di quali*: ivi, p. 15); «l'orizzonte lucido di brina» (*rimane fra me e te*: ivi, p. 3); «zampilla/ la tua ombra» (CXX, da *Quaderni di Villa Nuccia*: ivi, p. 355); «prati emersi» (CXXXIX: ivi, p. 374).

C'è un'evidente componente equorea, un mondo che viene visto attraverso brume, vapori, madori; materia spiritualizzata, illanguidita, certo, ma anche un trascolorare del calore dalla densità del giorno all'umidore della sera che pervade ogni elemento di grigia freddezza e opacizza e stinge le tinte, le attenua in un mondo acqueo che stempera la terra e l'avvolge di una bruma carezzevole e sottile, rendendo tutto sfuggevole, impreciso (perfino i sentimenti): la verità è un'ombra, un'apparizione fugace, un brivido che percorre la coscienza sotto forma di vita e di mondo. «Così vollero/ i segni e non interrogarono chi di noi/ in lacrime fuggitive/ dentro esse era già lieve» (*Forse non ho*, in *Come dittici*: ivi, p. 166): il mondo si vede attraverso le lacrime del mondo, o degli occhi, che sono una cosa sola, in una commozione che deterge gli occhi e li rende più sensibili alla visione del sentimento più puro. La pienezza del mondo si presenta a Calogero, puro anch'egli nell'animo, poeta privo di ogni pregiudizio, sincero, disposto all'ascolto. Il mondo è lì, in quel suo darsi, nel lieve trascolorare in pianto per farsi partecipe dello stesso pianto; poeta

e mondo commossi da un identico sentire, anima unica, coscienza consapevole dell'illusione che l'uno perpetra nell'altro (cfr. *Forse di te ho sgomento*: ivi, p. 167).

Nei versi di Calogero si riscontrano un'inesausta dolcezza coloristica e variopinta, una smisurata picciolezza di fantasie approssimative, in cui la parola acquisisce una purezza assoluta, una sonorità ineunte.

Lungi dall'affidarsi all'elaborazione di una ricerca stucchevole di lessemi, Calogero non ambisce l'effetto, egli non è preda dalla parola ricercata o giusta, anzi, fonda un suo vocabolario ristretto, posto da un numero limitato di termini, con i quali esprime un mondo suo, originale, autentico. Tutto questo non vuol dire che non sia un poeta barocco, ovvero un poeta che trabocca di reale e lo rende magnifico, lo esalta, rendendolo più attraente di quel che è, e per questo lo riempie di variazioni innumerevoli e di descrizioni esagerate, avviluppanti, ampollosamente dense, similmente a tanti altri che del Meridione colgono l'aspetto di una ricchezza eccessiva, inesprimibile per un solo poeta, costretto a ricorrere ad atmosfere paesaggisticamente vivissime e inondanti, invadenti, prorompenti, al diluvio che irrora i sensi e penetra l'uomo, rendendolo parte (passiva o attiva non importa) di quella spropositata rigogliosa presenza. Si possono accostare a Calogero, oltre ai poeti romantici come Novalis e Blake e a esponenti della poesia simbolista europea come Mallarmé e Valèry, il nostro Pascoli e soprattutto il siciliano Lucio Piccolo, che come lui avverte la seduzione della naturalistica solarità sprigionata dall'ambiente mediterraneo.

La parola è una maschera di sale e di dolore che si sparge sul mondo, estratta dalla vita e dal suo perenne mutare, per fermarla, in «una dolcezza sicura di morte» (*Si spogliarono ugualmente di sensi amari*, da *Come in dittici*: ivi, p. 108). Il dire di Calogero non si arresta, non intende delimitare, recingere, descrivere, conoscere, spiegare ma parodiare l'indefinito rivoltarsi del processo naturalistico, che non è un procedere ma uno stare (sia rivolgendosi indietro, sia avanti), pur tendendosi come una molla verso il passato e verso il futuro, congiungendo ogni cosa all'altra. Che è un'immagine della poesia, perché Calogero sempre su quella si interroga, facendo

coincidere l'immagine della poesia con se stessa e con il suo senso. Ecco perché nelle sue liriche sembra non accadere nulla, ma solo un interrogarsi su dove vada la poesia, se verso l'origine o verso l'infinito. Ebbene, per Calogero essa è ferma nel suo presente, come coscienza eternamente presente a sé. Un vegliare sul sogno della poesia. «Sono il solitario origliere/ di ciò che dorme./ Perciò scrivo/ colla tacita mano,/ l'occhio rivolto ai sonni» (*Essenza del poeta*, in L. Calogero, *Parole del tempo*, Roma, Donzelli, 2010, p. 88).

La grandezza di Calogero non consiste solo nella sua poesia, ma soprattutto in un'intuizione filosofica che, di matrice orientale, oggi trova esplicazione e viene finalmente chiarita dal pensiero di Rupert Spira, in *La natura della coscienza*, che qui si riassume: «La mente è il movimento, l'attività o il funzionamento della consapevolezza. La consapevolezza in sé (l'esperienza non oggettiva dell'essere consapevoli) è l'essenza irriducibile e sostanziale della mente, proprio come lo schermo può essere considerato l'elemento essenziale e permanente del film, In realtà, la consapevolezza non è solo la base della mente: è tutto quello che esiste della mente. La mente è una limitazione temporanea della consapevolezza illimitata, che è l'unica vera presenza» (Rupert Spira, *La natura della coscienza*, Roma, Ubaldini Editore, 2018, p. 79).

Massimo Pamio

Angela GUIDOTTI, *Manzoni teatrale*

Le tragedie di Manzoni tra dibattito europeo e fortuna italiana

Lucca, Pacini Fazzi, 2012

(«Voci di Repertorio – Quaderni», 4), pp. 224, eu 18

ISBN 9788865501658

Il percorso delineato da Angela Guidotti nel suo volume dedicato al teatro manzoniano è un percorso di attento riavvicinamento alla specificità del rapporto di Alessandro Manzoni con la questione del tragico nel doppio versante della *theorésis* e della *práxis*. Un percorso di rilettura della genesi delle tragedie manzoniane avvertita e indagata in un ambito ben più vasto di quello di un'interiorità in cammino "conversionale", quell'ambito che già il sottotitolo ben individua e identifica nel «dibattito europeo» (alla «fortuna italiana» è dedicata, invece, l'ultima sezione del contributo). Un percorso di cui, guardando al panorama bibliografico pregresso, si avvertiva tutta la necessità e l'urgenza per una ridefinizione, finalmente scevra di pregiudizi anche ad esempio relativi al genere, dei caratteri dei testi tragici manzoniani.

Come illustra l'autrice nella *Premessa* (pp. 5-12), lo studio si pone in netta antitesi con quella tipologia di lavori critici, pur «recenti e autorevoli», che insistono esclusivamente sulla dimensione "cristiana" della tragedia manzoniana, il cui protagonista non sarebbe che una *figura Christi* connotata dalla rassegnazione nei confronti del proprio sacrificio a seguito dell'ineluttabile e provvido tradimento. Questi studi, oggetto della *pars destruens* del ragionamento dell'autrice, individuano in altri termini «l'elemento chiave per un'analisi della produzione drammaturgica manzoniana nel suo complesso» nella conversione dello scrittore al cattolicesimo, realizzatasi, com'è noto, poco prima della stesura della prima tragedia; non riescono a intravedere altre finalità dell'operazione manzoniana oltre a quella religiosa; e

addirittura pensano a un Manzoni «completamente disinteressato all'aspetto drammaturgico se non in quanto luogo della propria visione cristiana dell'esistenza».

Di contro a queste ricerche, che vedono tra l'altro lo scrittore come «rassegnato ad abbandonare il suo interesse per un genere, la tragedia, destinato comunque ad essere soppiantato da altre forme sceniche, prima fra tutte il dramma borghese» e tendono a considerare i testi tragici come semplici tappe di avvicinamento al romanzo, testi in cui Manzoni, inteso come «epigono del genere tragico», si distanzierebbe da questo genere mediante il «distacco dall'eroico» e l'avvicinamento a una «misura del quotidiano» (pp. 5-6), il volume vuole essere, sulla base di un'ipotesi che nasce dal contatto ravvicinato con i testi e dalla ricostruzione del contesto storico-culturale in cui quei testi sono stati concepiti e realizzati, una splendida smentita di questo approccio che, ad un tempo, semplifica e distorce il complesso significato attribuito dallo scrittore alla propria produzione drammatica; vuole essere, ed è, una splendida smentita perché la costruzione del lavoro di ricerca – la *pars construens*, per l'appunto – è incentrata su una ri-costruzione raffinata e riuscitissima del clima europeo in cui si inscrive e si colloca (e che in larga parte "giustifica") la genesi della produzione drammaturgica manzoniana; tutt'altro che racchiuse nello stretto ambito della storia idiosincratica di un'anima convertita, le tragedie, tradotte, discusse, ammirate (si pensi ad esempio a Goethe), si rivelano essere immerse in un ampio dibattito di respiro internazionale. Esse, ben lontane dal poter essere appiattite su una lettura esclusivamente cristologica, mostrano in questo modo le loro complesse radici, in cui si intersecano «la giovanile formazione sui classici» e «la conoscenza delle idee illuministe», oltre che «l'incontro con le nuove istanze romantiche», senza contare poi l'attenzione manzoniana nei confronti degli eventi contemporanei, italiani ed europei (soprattutto in riferimento alla «condizione in continuo mutamento della Francia post-rivoluzionaria» e ai «fermenti patriottici della penisola»). È in questa prospettiva che si riesce finalmente a ben comprendere l'interesse dello scrittore per le discussioni inerenti al problema del tragico che infiammavano i circoli culturali francesi e tedeschi, per la funzione patriottico-

divulgativa assunta dal teatro “recitato” all’indomani della Rivoluzione Francese, per il problema della ricezione della messinscena da parte del pubblico e per quello, ad esso intimamente connesso, della moralità delle opere tragiche (pp. 6-7).

L’obiettivo dello studio è, dunque, quello di inquadrare la questione del tragico manzoniano nell’ampio scenario della storia nazionale e internazionale perché «soltanto attraverso un ripensamento forte anche a quanto accade *intorno* a lui e non solo *dentro* di lui si può spiegare la tensione che accompagna la stagione compositiva a ridosso del romanzo» (pp. 7-8, corsivo nel testo); in questo senso, la questione risorgimentale è fondamentale: la tragedia non è da Manzoni intesa soltanto come luogo di rinnovamento letterario di un genere, ma anche come spazio di una complessa elaborazione ideologica; pertanto, se il teatro giacobino, muovendosi nel solco, talora anche stravolto, della tragedia alfieriana, era connotato da un’esaltazione della lotta alla tirannide che però si risolveva in un coinvolgimento emotivo generico, incapace di costituire per lo spettatore uno stimolo di riflessione sulla propria identità e sull’unificazione del popolo italiano, la tragedia manzoniana, chiamandosi fuori dalla retorica astratta e dai toni alti della declamazione, punta a un pubblico che, giudice della messinscena, può essere condotto a un’auto-chiarificazione in merito al proprio ruolo sociale e al proprio destino storico e politico (p. 8).

Il rapporto instaurato da Manzoni con la tragedia si scopre essere, dunque, altamente significativo nel fuoco incrociato della «riflessione teorica» e delle «prove concrete»: un rapporto significativo anche nel momento del distacco, se è vero che l’abbozzo di *Spartaco* dimostra sin dalla scelta dell’argomento una sua importanza; un rapporto significativo che travalica di molto «l’indubbio valore poetico» tradizionalmente riconosciuto al teatro manzoniano in quanto vede lo scrittore nient’affatto «estraneo alla complessità del genere drammaturgico in quanto tale» e nient’affatto «dedito ad una scrittura esclusivamente letteraria», ma anzi molto impegnato sul fronte delle riflessioni teoriche «sul teatro come genere, sulla sua funzione, sulla sua stessa configurazione»; di particolare interesse in questo senso sono i cosiddetti *Materiali estetici*, che comprendono anche quanto poi è

organicamente confluito nella *Prefazione* al *Conte di Carmagnola* e nella *Lettre à M. C**** (pp. 8-9).

È impossibile pensare, spiega l'autrice, che la scelta manzoniana di scrivere tragedie sia ascrivibile a una consuetudine letteraria e alla volontà di segnare la fine di un genere per poi dedicarsi ad altri interessi maggiormente connessi alla propria poetica; non è plausibile ritenere che lo scrittore pensasse ai testi tragici, nella cui composizione e stesura si impegnò invece così intensamente, come a puri esercizi letterari, destinati, nel complesso dei generi drammaturgici, all'estinzione; in realtà, il lavoro teorico manzoniano testimonia l'«interesse vivo per il genere teatrale e tragico in particolare», l'interesse per un dibattito internazionale e per un contesto storico-culturale in cui la grande fioritura europea di testi tragici dimostra che il teatro tragico era considerato un genere tutt'altro che secondario (pp. 10-11).

La fine del Manzoni "teatrale" non va ascritta, pertanto, alle motivazioni individuate dalla storia degli studi (tra cui, ad esempio, il suo presunto disinteresse per il genere), ma al desiderio, inteso come dovere, di inserirsi in un contesto tutto italiano per contribuire alla fondazione della nuova Italia, libera, cattolica e sovrana. Manzoni sceglie di proseguire lungo la via del romanzo e di abbandonare il terzo soggetto tragico, dopo aver espresso alcuni dubbi all'amico Fauriel sull'opzione da compiere (si veda la lettera del 3 ottobre 1821: «*après je me mettrai à mon roman, où à une tragédie de Spartacus, selon que je me trouverai plus disposé à l'un de deux travaux*»; A. Manzoni, *Tutte le lettere*, a cura di Cesare Arieti, con un'aggiunta di lettere inedite o disperse a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi, 1986, p. 249), perché sceglie di rinunciare alla veste di autore internazionale che lo aveva contraddistinto sino a quel momento e di assumere, invece, quella di un autore impegnato nel processo di formazione del nuovo stato unitario italiano. Il «grande spirito europeo» (la definizione è continiana: G. Contini, *Alessandro Manzoni*, in Id., *Letteratura italiana del Risorgimento* [1986], Milano, Rizzoli, 2011, p. 633) diviene quindi uno «scrittore italiano» «a pieno titolo» (scriveva Contini: «scrittore popolare»: *ibidem*), che comprende che il progetto politico e culturale dei tempi

necessita di mezzi culturali meno elitari della tragedia, anche di quella basata sull'*exemplum* di una romanità in cui si preannuncia l'anelito dei popoli alla liberazione e all'auto-determinazione (pp. 11-12).

Il complesso lavoro di Angela Guidotti si snoda, a partire dalla *Premessa*, in quattordici capitoli seguiti da alcune sintetiche *Conclusioni* e corredati di un utilissimo *Indice dei nomi* (pp. 215-219). I capitoli sviluppano con notevole acribia scientifica il tema del Manzoni "teatrale", analizzato nella prospettiva di cui si è detto, slargandosi anche verso notazioni altrettanto preziose su una serie di questioni che travalicano l'assunto principale, pur essendo di fatto connesse intimamente ad esso («non sono fra le meno squisite» – direi con il Contini delle *Implicazioni leopardiane* [1947], in Id., *Varianti e altra linguistica*, Milano, Einaudi, 1970, pp. 41-52: p. 41 – le «osservazioni» che l'autrice «rifug*ge* sottilmente in nota»).

In particolare, nel primo capitolo, *Testo e messinscena. La concezione manzoniana del teatro* (pp. 13-30), è notevole la riflessione relativa all'influsso sulle tragedie manzoniane, da un lato, della funzione pedagogica del teatro giacobino e dell'impegno, ad esempio, di Francesco Saverio Salfi alla costruzione di un teatro inteso come mezzo privilegiato di educazione popolare alla fede rivoluzionaria (un teatro da cui nondimeno Manzoni tende anche a distanziarsi in molteplici aspetti: *in primis*, come si accennava, il teatro manzoniano vuole essere un teatro non solo «didattico», ma anche «propositivo»); dall'altro, della «conoscenza diretta delle maggiori correnti culturali europee» resa possibile dai «soggiorni parigini» che consentono allo scrittore, in particolare, di conoscere ed apprezzare il dramma romantico, dalle radici shakespeariane, in opposizione alla tragedia classica e alle sue unità crono-spaziali aristotelicamente determinate. È notevole, altresì, l'indagine sull'«atteggiamento di Manzoni nei confronti del teatro nella sua complessità di esiti, l'uno di opera letteraria e l'altro di evento agìto», un'indagine che prosegue, per così dire, una linea argomentativa già avviata da Guidotti, ad esempio nell'*Introduzione* (pp. 7-18) del suo volume *Scrittura, gestualità, immagine. La novella e le sue trasformazioni visive* (Pisa, ETS, 2007), a proposito della doppia consistenza (testuale

e spettacolare) del genere teatrale: per quanto concerne l'atteggiamento manzoniano, la ricerca, che si basa su un'attenta ricostruzione storica, in cui spicca la documentazione relativa al consenso dello scrittore alla recitazione dell'intero *Adelchi* da parte di un celebre attore iscritto alla Giovine Italia, Gustavo Modena, perviene ad esiti totalmente differenti dal giudizio tradizionale di disinteresse manzoniano nei confronti della messinscena e di non «teatrabilità» delle tragedie, giungendo alla comprensione profonda e non contraddittoria del fatto che «per Manzoni l'idea di "voler prescindere" dallo spettacolo non significa negarne l'opportunità, ma piuttosto considerare l'evento come verificabile ma non assolutamente necessario, svincolando così il concetto di messinscena dalla sua imprescindibilità senza per questo disconoscerne la valenza» (p. 29).

Il secondo capitolo, *L'approdo ad un'idea di teatro dai* Materiali estetici *alla* Lettre. *Il ruolo di Shakespeare* (pp. 31-53), analizza con finezza di dettagli e sguardo intelligente l'evoluzione del pensiero manzoniano relativo alla ridefinizione del tragico, che passa attraverso la lettura e la meditazione dei testi shakespeariani, connesse tra l'altro alla riflessione sulla questione della moralità dell'arte (altamente significativa l'individuazione dell'eliminazione di un esplicito riferimento al teatro inglese e a Shakespeare nel passaggio da un appunto dei *Materiali estetici* alla *Prefazione* al *Carmagnola* del 1820, e della parziale ricomparsa carsica di tale riferimento in una nota a piè di pagina dell'edizione del 1845). Nel capitolo, in continuità con il primo (il testo è segnato da numerose continuità che travalicano le suddivisioni testuali, caratterizzato com'è da una profonda unità d'ispirazione di ricerca), emerge ad esempio anche una puntualizzazione relativa all'attenzione manzoniana alla componente della messinscena («l'autore lascia emergere un punto di vista molto attento alla componente spettacolare sia che si tratti di giustificare la trasgressione di norme tutte dalla parte di chi scrive e poco o niente dalla parte di chi guarda, sia che si tratti di rifiutare la messinscena di un suo testo proprio per la paura di incorrere in un giudizio negativo non da parte di critici letterari ma di un pubblico eterogeneo», p. 50).

Lo studio di Guidotti prosegue poi, nel terzo capitolo, *La prima tragedia: ambientazione e debito con Alfieri* (pp. 54-69), concentrandosi sull'influsso della tragedia alfieriana su quella manzoniana, riscontrato ad esempio nei caratteri della scenografia del *Carmagnola*: se nella prima stesura della tragedia le calli e i campielli della città lagunare erano proposti allo sguardo del pubblico come luogo degli incontri, nella versione definitiva essi scompaiono del tutto, cosicché di Venezia non resta la «fisica», ma la «metafisica» (Gilberto Lonardi, *Il* Carmagnola, *Venezia e il «potere ingiusto»*, in *Manzoni, Venezia e il Veneto*, a cura di Vittore Branca, Ettore Caccia, Cesare Galimberti, Firenze, Olschki, 1976, pp. 19-41: p. 27). L'autrice giustamente nota: «Se il testo trascende sia il contesto storico che l'ambientazione geografica, esso diviene […] metafora del potere ingiusto. In questo atteggiamento nei confronti di una scenografia labile per non dire assente sembra potersi riconoscere un debito alla tragedia alfieriana piuttosto che a quella protoromantica. È in Alfieri infatti che la scena tende a rendere pretestuosa l'ambientazione per mettere in evidenza i conflitti del potere, qualunque esso sia, pubblico o privato, a siglare l'universalità del motivo dell'ingiustizia» (pp. 57-58).

L'affascinante processo di elaborazione della tipologia del Carmagnola inteso non tanto come innocente sacrificato quanto piuttosto come "eroe mezzano" è al centro del quarto capitolo, *Il personaggio protagonista. La sua costruzione* (pp. 70-81), in cui, a partire da una rilettura delle relazioni tra Manzoni e Goethe, anche biograficamente verificate (si pensi al particolare del dono manzoniano al grande tedesco di un esemplare di lusso dell'*Adelchi* con una dedica tratta dall'*Egmont*), l'autrice perviene alla sicura determinazione del quadro delle affinità tra l'Egmont dell'omonima tragedia goethiana e il Conte manzoniano («Entrambi […] vivono un forte conflitto fra Stato e individuo, sia esso rappresentato da un sovrano assoluto o invece da un potente signore. In entrambi i casi ci si trova di fronte ad un personaggio "mezzano", non del tutto innocente né del tutto colpevole nel suo modo di comportarsi, secondo la definizione tecnica in ambito tragico. Nessuno dei due comprende a pieno la situazione e, fidandosi delle proprie capacità, entrambi

finiscono per scontare il loro atteggiamento spavaldo», p. 75; entrambi, in definitiva, subiscono una metamorfosi in cui all'«eroe dell'azione» subentra il «protagonista di una sorta di catarsi interiore», p. 73) e al rifiuto di categorie cristologiche per l'interpretazione del personaggio («La remissività finale del Carmagnola è coerente con il personaggio: egli non pretende di essere *figura Christi*, ma rifiuta un tipo di morte infamante per un militare», p. 79). Da segnalare l'efficace originalità della connessione della «conversione» del Conte al sofferto percorso manzoniano verso la fede (si tratta di un ampliamento del quadro motivazionale della tragedia fissato da Lonardi alla sola «prospettiva di critica» dell'intera storia italiana e di «ogni potere che si fondi machiavellianamente […] sull'utile», Lonardi, *Il* Carmagnola, *Venezia e il «potere ingiusto»*, art. cit., p. 34), con il suggestivo riferimento ad una comunanza psicologico-spirituale tra il profilo del Conte e quello che di sé il Manzoni tracciava in un sonetto giovanile del 1801 (senza dimenticare gli influssi delle *Confessiones* agostiniane, cap. VII, 2 e sgg., relativi al percorso dalla *praesumptio* e dall'orgoglio tipici della filosofia classica alla *confessio* e all'autoumiliazione connotanti la dimensione della conversione cristiana).

Strettamente connesso al quarto è il quinto capitolo, *Gli altri personaggi della tragedia* (pp. 82-88), in cui continua la riflessione sulla costruzione manzoniana di una tragedia «moderna» in cui il personaggio è «destinato a compiere un percorso interiore che ne modifica l'atteggiamento nei confronti dell'esistenza senza tradire la sua anima di combattente, di eroe», p. 84 (se per Giulio Bollati – *Le tragedie di Alessandro Manzoni*. *Prefazione* ad A. Manzoni, *Tragedie*, Torino, Einaudi, 1965, pp. VII-XXIX: p. XXIV – Manzoni colloca «fin dal principio l'eroe nella schiera degli oppressi e degli sconfitti», per l'autrice il gesto del Carmagnola che «passa dalla ribellione alla necessità dell'abbandono alla sorte non come atto passivo, ma, al contrario, di forte impegno speculativo» non costituisce il ribaltamento della volontà combattiva dell'eroe classico e la sua violenta battaglia interiore è interpretabile non come «resa», ma come «presa di coscienza», pp. 86-87), e si fa forte il rilievo dell'assoluto protagonismo del Carmagnola che «concede agli altri uno spazio

ristretto anche dal punto di vista scenico». Se Filippo Visconti è addirittura assente da ogni consistenza scenica, l'amico fidato Marco scompare a metà tragedia e l'antagonista Marino è portavoce convenzionale dell'esercizio del potere; tali personaggi, afferma l'autrice, «servono, come anche altre presenze ancora più evanescenti, a mostrare le sfaccettature caratteriali del Carmagnola, vivono *dentro* il suo percorso tragico» (p. 84, corsivo nel testo). In particolare Guidotti dimostra persuasivamente che la soluzione manzoniana relativa alla marginalità scenica degli «altri personaggi» deriva dalla volontà di indagare le ripercussioni del loro profilo e del loro operato nella meditazione del Conte e di "costruirli"; pertanto, in funzione dell'evoluzione interiore del Carmagnola. In altri termini, «Uomini e fatti finiscono filtrati dalle riflessioni del protagonista, confluiscono nell'elaborazione tipologica dello spessore interiore del personaggio» (p. 84): ad esempio, l'operato di Marco risulta al Conte incomprensibile, ed egli si convince che esso fa parte di un superiore disegno, individualmente inconoscibile; Visconti, poi, «ancor prima e ancor di più degli altri, appare emblema del Destino umano, della stessa incomprensibilità degli accadimenti, ciò che spesso costringe gli uomini a reagire con l'emotività piuttosto che con la ragione» (pp. 84-85).

La ricerca dell'autrice inizia a occuparsi specificamente della seconda tragedia nel sesto capitolo, *La seconda prova tragica. Adelchi e il nuovo studio manzoniano sui personaggi* (pp. 89-96): l'*Adelchi* è interpretata come una tragedia maggiormente articolata rispetto al *Carmagnola* («l'intera tragedia segna un arricchimento complessivo a tutti i livelli, dai personaggi alle tematiche e all'intreccio, cosa che dimostra il forte impegno manzoniano nella costruzione di una tragedia più articolata sotto diversi punti di vista rispetto alla precedente», p. 90), in cui il «dissidio» è «familiare oltre che istituzionale» (*ibidem*) e in cui, anzi, il rilievo concesso alle tensioni interne alla famiglia può essere interpretato come un'ulteriore connessione alla tragedia alfieriana («Alfieri aveva infatti esasperato proprio l'aspetto privato degli scontri fra personaggi, con un processo di sottrazione nei confronti dei loro ruoli pubblici. Manzoni, pur ponendosi come fine precipuo quello di ricollocare la

Storia al centro dell'attenzione, finisce in questo caso per prediligere la messa a fuoco dei legami affettivi, talvolta armonici, più sovente conflittuali, per i quali il contesto storico costituisce solo il motivo scatenante», p. 91). Dopo essersi soffermato con lucidità e intelligenza critica sulle due varianti storiche anacronistiche dichiarate da Manzoni, il discorso si chiude su un significativo confronto (pp. 95-96) tra il personaggio del Carmagnola, inteso nella sua metamorfosi da uno stato di inquietudine all'accettazione del proprio destino, e quello di Adelchi, inteso non come vittima passiva (Bollati) o sacrificale (Lonardi), ma come l'«eroe che non si ribella né al padre né alla sorte» e il cui «fortissimo senso di responsabilità» determina la «sofferenza interna» (e non un'«ambiguità») di fronte alle scelte, come nel caso della scena in cui gli si prospetta l'ipotesi del suicidio.

Ed è sul tema del suicidio che si apre, con un procedimento caratterizzante il volume secondo una tecnica di scrittura che ricorda, potremmo dire, le provenzali *coblas capfinidas* (continuità testuali evidenti dal punto di vista della *dispositio* che si sommano a quelle che pertengono al piano dell'*inventio*, contribuendo, le une e le altre, all'articolazione di un discorso critico superbamente coerente in cui *tout se tient*), il settimo capitolo, *Adelchi, Amleto e la Storia* (pp. 97-114), in cui il monologo di Adelchi che accarezza l'idea del suicidio è sottilmente analizzato in relazione alla drammatizzazione del motivo nelle tragedie alfieriane e soprattutto alla celebre scena shakespeariana dell'*Amleto*, III, 1; rispetto al precedente shakespeariano sono rilevate soprattutto, più che talune affinità, le numerose divergenze (tra cui, ad esempio, le differenti motivazioni che conducono all'indugio sul suicidio, che per Amleto rappresenterebbe una strada di liberazione esistenziale e per Adelchi la risposta impulsiva di sdegno e di disprezzo nei confronti della dichiarazione di resa al nemico: se per il personaggio shakespeariano il timore della morte «rende codardi» e induce a non suicidarsi, per quello manzoniano l'atto vile che rende codardi è il suicidio percepito in opposizione al "naturale" utilizzo della spada da parte di un guerriero nella coraggiosa battaglia). La fitta analisi comparativa, estremamente interessante, che incrocia anche ad esempio il pensiero agostiniano ben noto al Manzoni, può

condurre alla constatazione della ricchezza di modelli tenuti presenti, poi originalmente rifusa: «Il ripensamento manzoniano sulla figura dell'eroe tragico dunque sembra avvenire nell'ambito di una complessa riflessione che coinvolge in misura sensibile il pensiero di Sant'Agostino insieme alle letture specifiche di Shakespeare o dei grandi tragici francesi, per poi approdare ad una visione tutta personale che interpreta originalmente le varie istanze» (p. 110).

Oggetto principale dell'ottavo capitolo, *Dalla parola dei personaggi alla parola dell'autore* (pp. 115-46), in cui pure sono da segnalare alcune pagine sul problema del "tassismo" manzoniano (pp. 116-21), oltre che su quello del rapporto con Racine, è la complessa questione della divaricazione tra il punto di vista dei personaggi e quello dell'autore nelle tragedie manzoniane, in connessione con l'obiettivo di un coinvolgimento non morale, ma emotivo del pubblico e con la funzione caratterizzante il Coro: ad esempio, al «concetto di "intervento divino" a favore di questo o quel contendente», «relegato da Manzoni all'interno del punto di vista dei personaggi» (*Adelchi*, III, 4, vv. 231-236), si oppone la posizione dell'autore, espressa nel coro, secondo cui «il corso degli eventi segue una sua logica non decifrabile per gli uomini» (primo Coro, vv. 31-33, 55-57, 61-66). E all'atteggiamento folle e disperato di Ermengarda si contrappone quello dell'autore, espresso ancora una volta nel coro, imperniato sulla fede nella «provvida sventura» (IV, Coro, vv. 85-88 e 103-106), concetto di cui Guidotti dimostra persuasivamente l'ascendenza agostiniana (con riferimento alla provvidenziale *tempestas* teorizzata, mediante la topica metafora nautica, nel *De beata vita*, cap. I, 2: «*Saepe nonnulla in fluxis fortunis calamitas, quasi conatibus eorum adversa tempestas, in optatissimam vitam quietamque compellit*»; Agostino, *Dialoghi*, a cura di Domenico Gentili, Roma, Città Nuova, 1970, pp. 184-85): una fede che, però, Manzoni non riesce a conservare di fronte alla morte della moglie Enrichetta, come argomenta finemente l'autrice mediante l'attenta lettura dell'incompiuta *Il Natale del 1883* (1885); il capitolo si distingue anche per la lucida segnalazione di talune sovrapposizioni tra la voce dell'autore e quella del protagonista che fuoriescono, per così dire, dalla norma

generale: «Non sempre il procedimento è limpido, così che risulta inevitabile talvolta che la voce dell'autore finisca per sovrapporsi a quella del protagonista, nel personaggio di Adelchi assai più frequentemente che in quello del Carmagnola. Questa sovrapposizione sembra emergere più chiaramente nei momenti di raccoglimento interiore dei due protagonisti, allorché le diversità caratteriali e sociali tendono ad annullarsi nello spazio di una più ampia riflessione sul destino umano in generale» (p. 132).

Dopo la precedente analisi del tema del suicidio, viene affrontato specificamente quello del tradimento nel nono capitolo, *I vari aspetti di un tema ricorrente: il tradimento* (pp. 147-54), con un'indagine relativa soprattutto alla seconda tragedia e in particolare alle due «figure cardinali» di Guntigi e Svarto, mentre il decimo capitolo, *Per una nuova forma di tragedia* (pp. 155-60), è volto a una puntualizzazione sul senso globale dell'operazione drammaturgica manzoniana: in particolare, con riferimento al «tragico cristiano» hegeliano analizzato da Peter Szondi (*Saggio sul tragico*, 1961) e alla nozione hegeliana dalle radici platoniche di «anima bella» (*Lo spirito del cristianesimo e il suo destino*), l'ipotesi forte è che «Manzoni costruisca un tipo di tragedia che […] si avvicina molto a quest'idea di "tragico cristiano", che non vanifica […] il concetto di opera teatrale tragica, come si è pensato, per l'assunzione di un eroe passivo, una *figura Christi* che si arrende alla sorte e ripercorre il Calvario come iterazione e con una uguale precisa finalità, quanto piuttosto in virtù della originale costruzione di un eroe infelice (l'"anima bella") e cosciente dello scorrere della sua esistenza, nella quale inserisce la morte non come momento di resa e di pacificazione, bensì di consapevolezza estrema di un destino stabilito da lui stesso con il suo comportamento, là dove ha obbedito coerentemente ad un suo ideale etico» (p. 159).

L'importanza della questione risorgimentale nella genesi delle tragedie è evidenziata nell'undicesimo capitolo, *Le poesie d'argomento politico come percorso parallelo alle tragedie* (pp. 161-67), in cui l'analisi ben condotta della «continuità creativa» tra i testi tragici e le poesie politiche (*Aprile 1814*, *Il proclama di Rimini*,

Marzo 1821, *Il Cinque Maggio*) è affiancata dall'evidenziazione del legame che unisce la constatazione manzoniana relativa all'impossibilità strutturale di un protagonismo della moltitudine nel genere tragico, protagonismo invece pienamente realizzato in *Marzo 1821* («Così come tradizionalmente costruita […], [la tragedia] richiede la presenza di un individuo che assume su di sé il peso del dramma, schiacciando di fatto ogni possibile protagonismo della moltitudine», p. 165), alla scelta di dedicarsi contemporaneamente da una parte all'elaborazione di un nuovo soggetto tragico, *Spartaco*, in cui risalta «il tema della moltitudine oppressa che cerca il proprio riscatto attraverso una figura eccezionale uscita dai suoi stessi ranghi» (p. 167), e dall'altra alla prima stesura del romanzo.

Proprio all'abbozzo prosastico *Spartaco* (l'abbozzo in prosa, rammenta la Guidotti, è il primo atto compositivo del procedimento adottato dall'Alfieri) è consacrato il dodicesimo capitolo, *Il commiato dal genere tragico. Il personaggio di Spartaco* (pp. 168-84), fondamentale nello sviluppo della tesi dell'autrice: di contro alla storia scritta dalla parte degli eroi, quella di Livio, Sallustio, Plutarco e soprattutto di Charles De Brosses, Charles Rollin e Jean Baptiste Crevier, Manzoni intende attuare un rovesciamento di prospettiva attraverso un racconto visto per la prima volta dalla parte degli oppressi (tra l'altro, assai suggestivo segno di finezza critica, di attenzione al minimo dettaglio letto nell'ampia prospettiva dei percorsi manzoniani di scrittura, risulta essere, a mio avviso, il confronto instaurato tra la dialettica tra l'amore e la Storia quale emerge nell'abbozzo e quella che campeggia nel romanzo: se nella «tragedia in gestazione» il «motivo» dell'«unione affettiva» tra Sàdale e Areta pare voler costituire «un momento di tregua nel panorama dei numerosi scontri», nel romanzo «esso si dilaterà a sostenere, di contro, tutta la vicenda narrata, non più frattura nello spazio della Storia bensì espressione della stessa», pp. 175-76). Assai saggiamente l'opzione manzoniana di un distacco dalla realtà storica della crocifissione di Spartaco è ricondotta all'assenza di un quadro cristologico per i personaggi tragici («Spartaco […] fu *crocifisso* [corsivo nel testo] insieme ad una moltitudine di compagni. Quale migliore coincidenza dunque per fare

del personaggio un'altra e più evidente *figura Christi*? Invece ecco di nuovo il combattente che per la libertà si sacrifica in battaglia», p. 177). Il capitolo si interroga sulla decisione manzoniana relativa all'abbandono del genere tragico e all'adozione di quello narrativo: il romanzo consente di «uscire dall'ottica del singolo individuo che, se pure appartenente alla classe degli schiavi, finisce ancora una volta per sublimarsi nella figura dell'eroe combattente» (p. 178); permette all'autore di «dilatare notevolmente il proprio ruolo» ben oltre i limiti del Coro e del punto di vista celato alternativamente dietro alcuni personaggi (pp. 178-179); risulta «terreno di sperimentazione più giovane e plasmabile» (p. 181) sotto molti punti di vista (Manzoni non avrebbe potuto modificare ulteriormente i caratteri del genere tragico, già da lui sottoposto al massimo della tensione: forzando oltre, si sarebbero oltrepassati «i confini che delimitano i caratteri essenziali perché un testo possa definirsi teatrale», p. 182); e facilita il recupero della vena ironica che aveva connotato le prime prove manzoniane (*ibidem*). Ma – ed è un punto focale dell'argomentazione della Guidotti –, se Manzoni chiude «individualmente» «il capitolo del teatro», ciò non significa che lo chiuda «quasi collettivamente per tutta un'epoca»; lo scrittore non è un «epigono» destinato a «siglare la fine della tragedia in senso lato». Anzi, «la produzione manzoniana si distingue più per trasgressione che per continuità con la tradizione precedente ed apre la strada a forme drammaturgiche di altro tipo sotto diversi aspetti, sia tematici che più strettamente tecnici»: caratteri del teatro successivo di evidente ispirazione manzoniana sono «l'assenza quasi totale di coinvolgimento, anche emotivo, da parte del pubblico», «la commistione continua fra sentimento ed eroismo dei personaggi», uno stile espressivo che supera sia lo stile ornato della tradizione che quello alfieriano, franto, scolpito e antiarcadico (*ibidem*).

Ed è proprio alla fortuna italiana della tragedia manzoniana, come si preannunciava in apertura, che è dedicata l'ultima sezione del volume, ossia il tredicesimo capitolo, *Le tragedie manzoniane e il melodramma ottocentesco* (pp. 185-97), e il quattordicesimo, *La tragedia in Italia dopo Manzoni. Il lascito*

manzoniano fra teoria e prassi (pp. 198-210), in cui si discute con acutezza critica rispettivamente dell'influenza manzoniana sul melodramma ottocentesco (oltre che della possibile influenza inversa) e di quella sul teatro di prosa sul versante della prassi (il riferimento principale è a *La Pia* di Carlo Marenco, composta e messa in scena nel 1836, ricca di suggestioni adelchiane) e su quello della teoria (con lo studio dettagliato del saggio di Giuseppe Mazzini *Del dramma storico*, uscito in rivista nel 1830, che propone Manzoni non come epigono, ma come «capostipite della nuova tragedia», propositiva ed esortativa).

Le *Conclusioni* (pp. 211-13) indicano sinteticamente il carattere innovativo della produzione drammaturgica manzoniana: «Manzoni drammaturgo […], attento ai nuovi umori europei, sembra voler aprire, più che chiudere, una stagione: quella di una dimensione nuova, di rottura, del nostro teatro rispetto agli epigoni di Alfieri e insieme ai promotori del nuovo dramma borghese». Le tragedie manzoniane non siglano la fine del genere tragico, piuttosto segnalano la possibilità di una nuova tragedia che non consiste in una «reinterpretazione della *Via Crucis* riscritta da nuove figure chiamate a ripercorrere lo stesso cammino di Cristo, di passione e resurrezione», bensì in un «tragico» molto vicino al «tragico cristiano» che non nega, ma rinnova la precedente concezione di tragico: un «tragico» per la cui costruzione è necessaria la mobilitazione di una straordinaria ricchezza di modelli (la grande poesia latina, francese, shakespeariana e nazionale), difficilmente recuperabile per chi avesse voluto ispirarsi a quei testi tragici; un «tragico» in cui l'«ambiguità» imputata ai personaggi non è che la riscrittura moderna di conflitti pienamente tragici; un «tragico» difficile da mettere in scena sia sul piano della scenografia che su quello recitativo: le compagnie attoriali, infatti, non erano «abituate al livello raggiunto dallo stile manzoniano» (pp. 211-12). Le ultimissime battute del saggio ne riassumono il senso complessivo: le tragedie manzoniane «si propongono come fortemente innovative al momento della loro uscita perché il loro autore assorbe istanze europee che rifiutano ed insieme vanno oltre la stagnazione del panorama italiano di allora, tra suggestioni postrivoluzionarie e conservatorismo dell'*ancien régime*»; esse danno

avvio a un processo trasformativo sia nel campo del teatro di prosa che in quello del melodramma perché «introducono istanze diverse e soprattutto referenti culturali nuovi per un ripensamento teorico del tragico nel suo complesso», e «questo dato – conclude molto opportunamente la Guidotti – non è cancellabile, anche se l'urgenza della storia e della politica spinsero Manzoni a cercare strumenti che gli garantissero un'efficacia più larga e sicura» (p. 213).

Il volume, dunque, va segnalato, per la lucidità dell'analisi puntuale e la portata della ricostruzione complessiva, come strumento di lavoro imprescindibile per chiunque voglia accostarsi con sguardo criticamente fondato alla produzione drammaturgica manzoniana: una produzione che finalmente è restituita alla sua centralità storica e artistica, nazionale ed europea, nel fuoco di un complesso scenario di relazioni, intersezioni e connessioni magistralmente ricostruito. Angela Guidotti ci insegna che, nonostante l'opzione finale per il romanzo, nelle tragedie manzoniane, nei movimenti dei loro eroi continua a vibrare sottilmente tutta la straordinaria avventura di un percorso interiore e ragionativo, che si intreccia originalmente da un lato con il sogno storico-politico risorgimentale e dall'altro con la dimensione europea di un ampio dibattito sul tragico e sulle sue potenzialità, nella prospettiva di un rinnovamento e di una rifondazione del genere. Nelle tragedie manzoniane, in definitiva, vive e si manifesta tutta la straordinaria complessità di un autore votato per definizione al moderno.

Massimo Colella

Gabriella SICA

***Poesie famigliari*, Roma, Fazi, 2001, pp. 156, eu 14,46**

ISBN 9788881122004

***Lacrime delle cose*, Bergamo, Moretti&Vitali, 2009, pp. 163, eu 11**

ISBN 9788871864136

Dell'unione cosmica di innocenza e pacata sacralità

Tra le vestali della poesia, spicca il maestoso splendore numinoso di Gabriella Sica che, nell'attraversare le ultime stagioni della letteratura, ha assistito, da una parte probabilmente con sgomento e, al contrario, con rigore e acume critico, ai tellurici fenomeni mediante i quali è stato sconvolto, dal Futurismo, dall'Ermetismo prima e da altri movimenti poi, il profilo geomorfico della poesia italiana, assai mutata nell'aspetto, allontanata dalle misure di un'ideale e serena profondità, spogliata dai paradigmi di un equilibrio logico, da una base sonora e musicale ordita sul rispetto della tradizione, franta nel nucleo pulsante e originario.

La poetessa romana esce indenne da quel sisma, perché da sempre rivolta all'ascolto del richiamo nel quotidiano del mito, della cui suggestione e del cui amore si nutre, trasformandoli poi in programma di stile e di scrittura fin dagli anni Settanta, quando fonda la rivista «Prato pagano»: il "prato pagano" è «il luogo che traccia i confini tra villaggi e coloro che vi abitano e si ascoltano sospesi, fermi su quella frattura che prende forma e colore, proprio come una ferita, un taglio rosso» (cfr. «Prato pagano», 1/1979, p. 5), denominazione che allude a una rivalutazione del tema classico della Natura.

Voce unica e orgogliosa, pur nell'evidente declinazione di una sintassi adeguata alle mutevolezze e alle capricciosità della lingua moderna, Gabriella Sica traduce e coniuga, e convoca, dall'alto della sua esperienza di fedeltà al ventre del mondo antico, il luogo d'una costante ostinata ricerca della compostezza e della

semplicità, sibillina interprete della fine del Novecento in grado di rovesciare una maschera di tragica dolcezza sulla materia grezza di un'epoca densa di orrori e conflitti.

Come può esprimersi una poetessa che vive assordata dalle sirene della modernità, pur se intimamente fedele alle seduzioni dell'armonia con venature antiche? Imperturbabilmente pacata, sebbene piena di ferite e di cicatrici, si muove e si appresta a ricalcare i passi di Virgilio, nel terreno dell'infanzia e delle impressioni prime, per interrogare e fondare la propria idea di "familiarità".

È il percorso che Gabriella Sica adempie nelle raccolte *Poesie familiari* (Roma, Fazi, 2001) e *Le lacrime delle cose* (Bergamo, Moretti&Vitali, 2009), rastremando le colonne portanti delle sonorità e dei parametri frastici in un'interpretazione molto frusta e intima, proponendo veri e propri echi – e forse anche la parodia o la palinodia – di un'antropologia sonora del mondo antico, del quale rivive il fascino intramontabile: la sua è una voce che viene da altrove, forse per una sensibilità che poco ha da spartire con il materialismo dei nostri giorni, e che si esercita nel canto, nel ripetersi del ritmo secondo misure e accenti ben definiti, che mescolano ritmi anapestici con quelli giambici, alla ricerca dei *próta onómata*, ovvero di quelle parole prime che imitano l'essenza fonica dell'oggetto e in cui si sono sostanziati forse i sentimenti della "familiarità":

Si sente un coro di voci famigliare,
echeggiare il *confiteor* e il *santificetur*
di uomini curvi a pregare e zappare,
il gemere e il frullare del cielo.

Si sente un verso quando s'abbuia
e il sole bevuto come Dio e mangiato,
frusciare serpi e l'erba dell'alleluia:
di frasca in frasca un fru fru interminato.

All’imitazione del canto degli uccelli dediti, i poeti sedimentano nelle rime la sfida alla pura canorità, invidiosi di quelle irraggiungibili altezze musicali, impregnati di quell’abbandono che è necessario per liberarsi dalla fisicità in pura espressione dell’emozione, per generare quell’intima vibrazione con cui ci si disperde, privi d’ogni riferimento, nel mondo. C’è un che di pascoliano, nell’avvicinarsi al fanciullino della poesia ovvero all’immaginazione ingenua e timida che appare nella coscienza di chi finge di essere felice e invece s’avventura solitario nelle plaghe del verbo naturale, nella spontaneità che si accosta alla vita (composta né di bene né di male, non foriera di divisioni o di dissidi, fratture, votata non a contrapporre ma a cucire, l’uno dopo l’altro, i legami del nulla a quelli della propria sostanza, senza che la tela opponga resistenza: perché non c’è, e si crea attorno a quei bordi). Il poeta finge un sogno invece di morire, finge bellezza invece di ammettere che dentro di sé assiste a una devastazione in cui si cancellano l’uno dopo l’altro i segni dell’infanzia: canti di uccelli, ombre di alberi, sussurri di ruscelli, gorgoglii di sorgenti. Nulla di tutto questo è rimasto, forse solo la parola che li nomina, *zanzottianamente*.

Nello sprigionarsi delle note si possono rintracciare la serenità, la tenerezza, un’immortalità ineunte:

Nella gabbietta bianca non sanno
d’avere ali per levarsi da terra,
due foglie di indivia e poi stanno,
cantando quieti nella loro serra,
come fiori e colori al naturale.

Quel quid è il dolce canto metrico,
quid con le strofe e il canto immortale.

Laddove si incontrano la natura e il sentimento del perdono per se stessi e per il mondo, lì insistono i piccoli sussulti del cuore, preziosi, umili e silenziosi, nei quali sentieri la poesia si pasce, quieta, serena, come altrove assume le fattezze intime di un’oca per significare il mistero di ciò che è aduso a racchiudersi per conoscersi, in

un intimo vibrare che l'uomo, nonostante la sua attenzione, nonostante i suoi sforzi, appena percepisce e, se è poeta, maldestramente cerca di trattenere nei propri versi. Nell'oca la simbologia di ciò che è placido e perfezione dell'immacolato diviene allegoria del Naturale, della Semplicità Indifferente della Vita e della Morte, della pacatezza e della serenità, ovvero di ciò che è Quieta Purezza Innocente e Profana Santità nella Tenerezza:

Mi incanta guardare le bianche oche
sparse come le nuvole in cielo
azzuffarsi nei giochi dell'amore,
dormire nel calore delle piume.

Mi placo mentre dolcemente vanno
placide nell'acqua trasparente,
ingenue sul dolore della vita.

E mi strazia la grazia di un'oca
che lenta e fiera s'allontana sola.

(da *Vicolo del Bologna*, 1992)

Disarmante e straziante, luogo della semplicità, il discorso poetico si infervora di parole affettuose, che evocano carezze e sostengono l'animo, amiche e confidenti, disegnando un'atmosfera di incanto della rammemorazione, nel dispiegato filo della narrazione, che quindi si scioglie: a volte in un delicato colloquio con gli assenti, talaltra in una meditazione sacra e minima, in un mormorio promanato dalle cose, dal tempo, dal destino, motteggiato dalle parole – labili tramiti tra le ombre, tra il nulla e l'apparenza del vero. La poesia è anche consolazione, intima e suadente, e musica sussurrata alle orecchie, affinché l'incantesimo non venga irrimediabilmente spezzato o profanato, che, se sceglie di soffermarsi sul dolore, è per cantare il dolore dell'assenza di se stessi; la poesia è dunque una rammemorazione della propria presenza, è uno scrivere in vita da che non sarà più, e forse non ancora è stata: ma che

cos'è, ordunque, vita? Un'approssimazione alla purezza dell'illusione, una scintilla candida nel puro accadere, l'avvertire, da parte della creatura poetica, di una radicale disappartenenza non solo al mondo, ma soprattutto al proprio essere. Proprio per questo, come la poetessa stessa afferma, la poesia è «un rammendo del mondo», una «messa in forma del frammentato, o almeno il tentativo di trovare sempre un'armonia, per quanto possibile» (cfr. http://www.insulaeuropea.eu/2020/03/05/ilaria-dinale-intervista-gabriella-sica/). Una mancanza di mondo: «Noi della comunità degl'inermi e dei dispersi/ noi prodighi per sempre e per caso salvi/ noi si resisteva presaghi alla mancanza di mondo» (*Poeti amici a Roma*, in *Le lacrime delle cose*). Una mancanza di essere al mondo è tutto quello che la vera, sincera poesia pretestuosamente e allegoricamente nasconde, nella sua stessa fragilità, un'inadeguatezza, un'insufficienza di cui la stessa ignoranza si fa carico, per ammettere che gli uomini appartengono come atomi a un lembo dell'universo, sia pure a un soffio labile del vento. Al poeta non resta che l'autoinganno, in "versi delicati", in "tocchi di dita": «I poeti non muoiono mai proprio mai e ritornano sempre/ mi vengono a trovare a casa e non è cambiato niente» (*ibidem*). Proprio così, perché la poetessa, incapace di concepire l'illusione della vita e dell'io, preferisce restare nell'ignoranza della poesia, per intessere un dialogo muto con i morti, salvo ammettere, nel mesto colloquio con Pasolini: «ma finché eri vivo mancava di senso la tua vita, ogni vita» (*ibidem*).

La scelta di restare al di qua, nel terreno pagano, trova la sua più alta espressione nella poesia dell'intima fratellanza: con gli uomini (i poeti amici) e con la natura. Il sentimento che accomuna i vicini, i sodali, anche se incapaci di comunicare, rende liberi dai lacci terrestri, la sororanza con le oche diventa il tramite per il vero, forse per l'Illuminazione (ciò che è goffo, forse, non dimostra una verità immediata?): «Eppure c'è del vero a vedervi», scrive Gabriella Sica rivolgendosi alle oche amiche, a cui dà del tu: «tu sei fedele al padrone t'affezioni/ se lui t'abbandona sbuffi con gemiti acuti/ se la forza della semplicità va diritta al cuore». Le epifanie

del vero che la poetessa coglie riferiscono di un'unione della Terra con il Cielo a cui già qui è possibile, in piccolissimo e goffo modo, appartenere.

Massimo Pamio

Giuseppe ROSATO, *Oh, l'inverno*

a cura di M. Scrignòli

Castel Maggiore, Book Editore, 1999, pp. 112, eu 10,33

ISBN 9788872323359

Per una lettura della poesia di Giuseppe Rosato

Il declino della prestigiosa critica militante italiana dovuto all'incipiente senilità raggiunta da molti dei suoi esponenti (Guglielmi, Ferroni, Citati si limitano, in genere, a brevi interventi, Filippo Laporta è voce troppo sola) ha giovato ai soliti noti, a quegli scrittori dotati di educate gesta, assuefatti alle droghe sintetico-schematiche del potere culturale che, insieme con i loro mentori (editori e giornalisti), partecipano, in qualità di bassa manovalanza intellettuale, a livellare i campi semantici delle reti comunicative della retorica ideologica egemonica, occupando tutti gli spazi possibili, tutti adusi a un lessico curiale, "realistico", volti a forgiare temi avulsi dalle passioni, distanti da accensioni e sbalzi umorali, ludici, onirici, satirici, umoristici, grotteschi, ostili a qualsiasi tentazione linguistica potenzialmente eversiva. Accade pure, in Italia, che poeti notevoli, per motivi diversi da quelli appena esposti, a causa della loro riservatezza o della lontananza fisica e mentale dai centri del potere editoriale, vengano indebitamente trascurati: mi riferisco in particolare a Elio Pecora e a Giuseppe Rosato, dei quali, grazie a meritevoli iniziative di Bonifacio Vincenzi, mi viene offerta l'opportunità di tessere l'elogio.

La componente stilistico-retorica in Rosato è davvero unica e originale, pur se trae la sua specificità dal confronto con quella forgiata da illustri cesellatori del verso, in particolare Dante, Petrarca, Leopardi e Montale. Mi soffermerò, per confermare la bontà dell'ipotesi, sull'analisi di *Oh, l'inverno* (pubblicata per i tipi di Book Editore di Castel Maggiore nel 1999), raccolta che segna una svolta essenziale nell'evoluzione del dettato del poeta abruzzese. Il soggetto di ogni poesia di Rosato si

rivela essere non un semplice sintagma nominale bensì un'intera frase («farsi persuaso come chi», «si disappanna il vetro al fiato caldo», «si va talvolta in punta di piedi», «non porta più notizia da tempo il giorno») che costituisce in genere il primo verso della lirica e che funge da argomento tematico sviluppato poi all'interno del testo. Pronunciate in terza persona o espresse impersonalmente da un intimo silente flusso della coscienza che inanella le parti di una lunga e meditata riflessione, queste frasi si sviluppano in una concatenazione sintattica stringente, ordinata, molto articolata e complessa, densa di subordinate. La costruzione sintattica, originale impronta della scrittura rosatiana, domina la lingua e la conforma alle esigenze di un dettato classicheggiante, in cui si possono rintracciare lasciti danteschi – «Trasecolar significò per verba/ cupamente sorprendersi o con triste/ meraviglia sdegnarsi» («Trasumanar significar per verba / non si porìa; però l'essemplo basti / a cui esperienza grazia serba», *Paradiso*, I, vv. 70-73) – o montaliani – «Oh, l'inverno, l'inverno quando è inverno,/ quando il cielo s'oscura e al pomeriggio/ primo è già notte« («Oh la piagata/ primavera è pur festa se raggela/ in morte questa morte!», *La primavera hitleriana*) – o luziani – «O sarà la memoria anche allora/ per quell'istante o chissà interminabili/ giorni ad opporre al veniente buio/ le minuscole luci» («O un senso più elementare la sgomina/ come quando a un crollo del sonno/ o a una caduta dell'azione s'imbatte», da *In corpo vile*, *Al fuoco della controversia*) – o petrarcheschi («spoglia l'autunno gli alberi/ e il bel freddo rimena») oppure gozzaniani o dannunziani, prestiti citati dallo stesso poeta nelle sue annotazioni al testo.

L'enunciato, spesso privo del gruppo nominale, obbliga il lettore, come nella traduzione di una versione dal latino, a compulsare il testo nella ricerca degli accordi per addivenire al senso della frase; nel quale testo non v'è azione, quanto piuttosto il dipanarsi di una riflessione, sovente mancante perfino del predicato verbale, altrimenti usato in funzione appositiva, discorso costituito di frasi concatenate in base al suo svilupparsi, dove frasi intere possono svolgere la funzione di apposizione delle altre: «*I fiori dei morti sugli spenti/ banchi autunnali affiorano già/ dei verdurieri,*

ecco l'ottobre/ col suo neutro cielo, il transito/ di giorni sempre più brevi e sempre/ più lente le notti ad aprire/ finestre a pervicaci pensieri».

Il soggetto di tutta la frase, se si vuole proprio cercarne uno, compare alla fine del testo: sono i "pervicaci pensieri", che, fonti di una lunga e descrittiva annotazione riguardante la "fine di ottobre", sembrano riferire a se stessi quel che osservano – probabilmente da una finestra – e ne desumono «i fiori dei morti sui banchi dei verdurieri» e «il transito di giorni sempre più brevi», due periodi, codesti, collegati sintatticamente per asindeto, volti ad assumere, in virtù dell'inciso che li separa, «ecco l'ottobre col suo neutro cielo», la configurazione di frasi libere e autonome. Una struttura che tradisce l'intenzione, da parte dell'autore, di mimare l'andamento stesso del pensiero, della riflessione pensante, in virtù di una costruzione classicheggiante, che in qualche modo richiama la complessa struttura della sintassi latina.

Nei testi di *Oh, l'inverno* si dipana un discorso mentale rivolto a se stesso in funzione d'un ipotetico ascoltatore, eloquente e fluido, che si rivela però sfuggente, probabilmente un se stesso che delude, disattende e non risponde, un se stesso in condizione inerziale, un doppio forse figurale, immagine narcisistica o parvenza dell'Altro, allotopia della Poesia come Incarnazione Assente, dell'Assenza. Il poeta si rivolge a una distanza infinita che lo evoca, e lo pronuncia, lo nomina. La poesia è Nominazione dell'Autore.

La poesia, nel momento in cui dice il presente, è già memoria. Non dice tanto le cose quanto la memoria delle cose. La nominazione è nominazione dell'assenza del reale che si produce per dar vita alla memoria. Tutto è memoria, le cose sono rapprese di memoria a cui evidentemente la Poesia attinge.

Tutte le questioni metafisiche che hanno tormentato i poeti del Novecento sono riassunte da Rosato in un ambito chiuso, personale: è il pensare lo spazio del metafisico, lo spazio in cui tutto si compie, perfino la *Vorstellung* della temporalità. Non c'è salvezza al di fuori del pensiero, che però costituisce anche l'inferno in cui si dibattono tutte le domande con le mancate risposte, le gioie con le sofferenze, la vena

ironica e distaccata, talvolta perfino umoristica con cui l'autore osserva il mondo dell'unico luogo possibile, luogo di attesa, sospeso, "deserto dei Tartari" dove tutto e nulla si scontrano, per una notizia, per una novità che è sempre interiore. Nel pensiero il mondo si racconta a se stesso, il mondo è dunque un venire-alla-coscienza, ciò che si verifica come notizia e domanda *ad*-veniente, il mondo è la vita che si interroga; la coscienza – il pensiero – è ciò che la verifica, è il luogo in cui la vita diventa interrogazione a sé e la verifica di questa interrogazione. Ogni metafisica o supposizione metafisica viene dunque rinchiusa e ristretta, claustrofobicamente –non a caso qualche tempo fa alcuni scienziati avevano indicato nel claustro, la parte più remota e nascosta del cervello, il centro dell'autocoscienza. "Poesia pensante" o "pensiero poetante", la scrittura di Rosato in *Oh, l'inverno* costituisce una risposta definitiva a tutta la poesia del Novecento poiché viene a far coincidere il pensiero poetico con la sostanza stessa dell'atto metafisico, divenuta pura immanenza. Il pensare poetico è un *in*-venire, un trovare dentro la riflessione poetica del pensare l'*hic et nunc* del mondo, il sigillo del mondo che si fa e si rivela nel ristretto ambito della coscienza. È tutto qui il miracolo, l'eventuarsi del mondo, che viene a coincidere come entità spaziale e temporale nella necessarietà sensuale della coscienza, senz'alcuna mediazione che non sia la vita stessa, la vitalità. La metafisica è una metafora? Forse, nel senso più stretto del termine, "trasporto", atto del venire del mondo verso la coscienza per apparire in essa e lì trovare il suo compimento. Tutto si immerge nella mente, luogo della *Übertragung*, per trasformarsi in ricordo, in fantasma, in desiderio, in assenza. La scarnificazione del mondo è completata. In Rosato perfino le cose non sono più "correlati oggettivi" ma addirittura scompaiono, in una complessiva astrazione ordita dall'unico paesaggio possibile, quello mentale.

Rosato chiude e sigilla tutte le istanze poetico-filosofiche del Novecento, egli costituisce l'ultimo approdo, dopo di lui la poesia dovrà cercare nuovi sentieri, ricominciare forse da capo, rifondarsi e riformularsi. Il poeta come Zarathustra rivela che ogni fondamento è infondato e l'uomo dovrà trovare nel sentimento della leggerezza la forza di elevarsi. Per ora, ogni disputa filosofica si conclude, si chiude

per se stessa, in un minimo errore, in un virus, in uno scompiglio che azzera, annulla ogni fila di numeri e di oroscopi. Gli oggetti rubano il pensiero al poeta, ma la loro memoria è solo un archivio di dati che può scomparire da un momento all'altro, a causa di un improvviso virus, l'ultima beffa che lo stesso uomo gioca a se stesso, cui importa forse solo la «provvisoria contezza» prima che ogni cosa scompaia, o come scrive in un altro verso che riecheggia Zanzotto, «la cieca illusione di un fosfene».

È dunque tutta la poesia di Rosato un mesto rincorrere un lacerto del pensiero che, grazie a un errore qualsiasi, a un incidente, riesca a pescare, nel mare magno del mondo, una traccia, un filamento, un fantasma del senso, che forse pure si manifesta, ma probabilmente non viene avvertito o concepito come tale, e resta dunque segreto, incomprensibile e incompreso. La riflessione poetica è affidata, manoscritto in bottiglia, al bianco della pagina che la sigilla come un lungo complesso testamento beffardamente metafisico.

Massimo Pamio

Contatti

Per proporre contributi: panetta@diacritica.it e mariapanetta3@gmail.com

Redazione: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Per informazioni: panetta@diacritica.it e mariapanetta3@gmail.com

Gerenza

Direttore responsabile:

Prof. Domenico Renato Antonio Panetta (giornalista pubblicista ed ex professore di Scienze sociali presso "Angelicum" – Pontificia Univ. S. Tommaso d'Aquino - Rm)

Vicedirettrice:

Prof.ssa Maria Panetta

Editore:

Diacritica Edizioni di Anna Oppido

Rappresentante legale:

Prof.ssa Anna Oppido, via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Impresa individuale, iscrizione R.I. Roma REA n. 1431499 - P. I. 13834691001

Redazione:

Via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Recapito telefonico: 06/96842360

Indirizzo e-mail: panetta@diacritica.it e mariapanetta3@gmail.com

Registrazione Tribunale di Roma: n. 278/2014 del 31/12/2014

Iscrizione ROC: n. 25307

Codice ISSN: 2421-115X

Codice CINECA: E230730

Provider: Server Plan Srl con sede in Via G. Leopardi 22 - 03043 Cassino (FR)

Webmaster: Daniele Buscioni